Arturo Schwarz
Renzo Margonari
Gianfranco Ferlisi

Avanguardie Russe



dal cubofuturismo al suprematismo

AP
EDITORE STAMPATORE S.r.l.

In copertina:
A. Rodčenko e V. Stepanova
"Libretto cubo - futurista" (dettagli)

Arturo Schwarz
Renzo Margonari
Gianfranco Ferlisi

Avanguardie Russe

dal cubofuturismo al suprematismo



PROVINCIA DI MANTOVA

Presidente
Alessandro Pastacci

Vicepresidente con delega al Lavoro, alla Cultura, ai Saperi e alle Identità Territoriali
Francesca Zaltieri

Direttore Generale
Gianni Petterlini

Responsabile del Servizio Cultura
Moira Sbravati

Responsabile Ufficio Stampa
Alessandra Ferrari



CASA DEL MANTEGNA

Responsabile
Giovanni Cattabiani

Allestimento e Logistica
Luigi Grobberio

Segreteria
Cosetta Cavalli
Elisabetta Martinelli

Servizi di prenotazione mostra, accoglienza e informazioni turistiche
Ufficio IAT di Mantova

Main Sponsor



GIACOMINI
INVESTIMENTI

Avanguardie Russe
del cubofuturismo al suprematismo

Casa del Mantegna, Mantova
30 novembre 2013 - 23 febbraio 2014

a cura di
Arturo Schwarz
Renzo Margonari
Gianfranco Ferlisi

Direttore Editoriale
Adriano Parise

Testi di
Arturo Schwarz
Renzo Margonari
Gianfranco Ferlisi
Cesare Lisandria

Traduzioni
Stive Piccolo
Michael Aggherty

Fotolito
Iter - Verona

Impaginazione e grafica



Ryu Graficlab - Mantova

Stampa





Si ringraziano

Antonio Pezzino
Arturo Bosio
Massimo Giacomini
Piero Di Lorenzo
Elena Redaelli
Maria Jansen
Guido Tubini

L'importanza di una mostra non si misura solamente dall'elevato numero delle opere esposte bensì anche dall'esclusività e dal rilievo dei prestiti.
Così, in poco più di cinquanta opere inedite, si articola, nell'equilibrio architettonico della Casa del Mantegna, un percorso sulle Avanguardie Russe e sulle trasformazioni linguistiche che caratterizzarono i primi tre decenni del XX secolo. Tutte le opere provengono unicamente da collezioni private. La mostra rappresenta dunque un nuovo contributo di ricerca che aiuta a ricostruire il panorama di tali esperienze estetiche attraverso un racconto assolutamente inedito. La diversità delle opere esposte permette anche di cogliere la pluralità espressiva, la complessità dei filoni tematici principali e, soprattutto, la suggestiva matrice comune ai vari movimenti.
Lascio al catalogo il compito di presentare l'opportuna carrellata storico-critica, una carrellata ben articolata che dal neo-primitivismo, il primo movimento d'avanguardia d'inizio secolo, conduce al *Suprematismo* e poi al *Costruttivismo*.
Spetta invece a me constatare come, nel corso di questi ultimi anni, l'interesse per l'arte sovietica sia cresciuto immensamente. Una serie di grandi mostre, sia in Italia sia all'estero, hanno fornito l'opportunità di ammirare grandi capolavori, per mettere in risalto lo straordinario e potente poliglottismo pittorico che si sviluppa a cavallo della rivoluzione d'Ottobre.
Negli spazi di grande prestigio e di eccelsa suggestione, come appunto sono quelli della Casa del Mantegna, le porte di questa antica architettura si aprono perciò, ancora una volta, al dibattito e alle massime realizzazioni dell'arte moderna e contemporanea. Le espressioni alte di saperi e di disparate ricerche, qui, sono infatti in grado di sorprendere e di coinvolgere anche gli spiriti più esigenti. La nostra comunità, inoltre, darà risalto - con una serie di conferenze e incontri - alle voci della giovane critica, per offrire un ulteriore motivo di approfondimento sulle avanguardie culturali del Novecento. Nuovi punti di vista, con nuove chiavi di lettura, sollecitano infatti varie riflessioni sulla complessità e sulla modernità di tali espressioni artistiche. La Provincia, con la collaborazione di varie istituzioni locali, tramite la Casa del Mantegna, ha cercato di arrivare a questo appuntamento nel migliore dei modi, facendo leva, ancora una volta, sull'impegno dei propri operatori e sul fondamentale sostegno dello sponsor.
Siamo certi perciò che siano tante le ragioni che rendono ampiamente motivato il nostro impegno nei confronti di un evento di grande rilievo e di forte richiamo e, nello stesso tempo, in grado di rappresentare un'inedita esperienza nell'opera di valorizzazione di una cultura artistica che riuscì a influenzare e dare sollecitazioni a tutte le arti occidentali del tempo, dal teatro al cinema, dalla poesia alla musica.

Francesca Zaltieri
Assessore alla Cultura, ai Saperi e alle Identità Territoriali della Provincia di Mantova

Arturo Schwarz

L'avanguardia artistica russa, una cronologia

La mostra sulle avanguardie russe che s'inaugura alla Casa Mantegna di Mantova è un occasione irripetibile per ammirare le opere di artisti i quali, nonostante abbiano svolto un ruolo fondamentale nella storia della pittura occidentale sono stati, per la maggior parte, dimenticati. Infatti, il mondo artistico sta vivendo oggi una doppia, mortale, ambiguità. Si sta manifestando un odio delle arti plastiche che esigano un certo grado di manualità. Con il pretesto di volere respingere il formalismo dell'arte *per* l'arte, si è giunti a una forma d'arte *contro* l'arte. Una nuova, auto-proclamatasi avanguardia, ha infatti tutte le caratteristiche della più trita accademia: ripetizione dell'identico, sia del tema sia della forma; ricorso al monumentale allo smisurato; accento sul decorativo; ambizione di scandalizzare ad ogni costo; mancanza totale di autentica ispirazione.
Così è veramente illuminante questa mostra di opere di un gruppo di collezionisti illuminati che ci riporta al periodo delle avanguardie storiche con lavori esemplari come, la *Composizione futurista* di Al'tman; il *Mattino del rabbino* di Lissistkij; la *Composizione suprematista* di Kljun; e, tra tante altre, quelle di Časnik, della Ender, della Ermolaeva, della Gončarova, di Larionov, Lentulov, Matyushin, Menkov, Morgunov, Puni, Rodčenko, della Rozanova e della Stepanova, Suetin, Vesnin. Mi è quindi sembrato appropriato proporre una breve cronologia che permetta di meglio situare le opere di questa raffinata raccolta nel loro contesto storico.
Agli albori del secolo, Guillaume Apollinaire ebbe alcune intuizioni profetiche che dovevano realizzarsi prima ancora della sua fine prematura, sopraggiunta il 9 novembre 1918. Egli ebbe il tempo di accorgersi, nel 1913, che "si andava incontro ad un arte interamente nuova"[1]. Osservando che agli artisti era concesso di "dipingere con qualsiasi materiale li aggradi, con pipe, francobolli, cartoline postali, carte da gioco, candelabri, pezzi di tela cerata, colletti, carte da parete, giornali"[2], Apollinaire anticipava sia la liberazione, da ogni canone estetico, sia l'odierna globalizzazione dell'attività artistica, sia, infine, la diffusione di uno spirito nuovo in tutti campi, da quello dei costumi, a quello dei consumi, e delle attività creative. Iniziamo quindi questa cronologia con il 1907 che segna l'apparizione sulla scena artistica di quelli che saranno destinati ad avere un ruolo fondamentale nella storia del Novecento artistico.

1907

Alla 14ª mostra dell'Associazione degli Artisti di Mosca partecipano, tra gli altri, Vladimir Burliuk, Natal'ja Gončarova, Vassilij Kandinsky, Michail Larionov e Kazimir Severinovič .

1908

All'inizio e alla fine dell'anno si svolgono la 15ª e 16ª mostra dell'Associazione degli Artisti di Mosca. Vi partecipano, tra gli altri, i fratelli David e Vladimir Burliuk, Robert Falk, Kandinsky, Malevič, Aleksandr Ševčenko e Michail Aleksandrovič Vrubel. Il gruppo degli artisti simbolisti *Golubaja Roza* (La Rosa Azzurra) pubblica la rivista *Zolotoye Runo* (Velo d'oro). Con il tramonto dei simbolisti gli artisti attorno al Velo d'Oro - tra i quali Larionov - organizzano, tra il 1908 e il 1910 tre mostre internazionali. Alla prima, oltre i russi - tra gli altri Natal'ja Gončarova e Michail Larionov - sono presenti, con complessivamente oltre 200 opere, Bonnard, Braque, Cézanne, Derain, Matisse, Van Gogh ed altri.

1909

Due anni prima della pubblicazione del testo di Apollinaire, verso la fine dell'anno si costituisce il primo gruppo futurista russo con Victor Chlèbnikov, Vasily Kamensky, Elena Guro e i fratelli Burliuk. Questi erano totalmente ignari del futurismo italiano. Anzi, non appena venuti a conoscenza del primo manifesto futurista di Marinetti - che precede di alcuni mesi la costituzione del gruppo russo - non condividendone il testo, ne prendono le distanze. Di fatti, il testo del manifesto di Marinetti, pubblicato il 20 febbraio 1909, era sciovinista e profondamente reazionario: oltre a glorificare la guerra e il militarismo, proclamava il disprezzo della donna.
In dicembre lo scultore Vladimir Voldemar Izdebsky organizza la mostra itinerante Salon Internatsional'noy vystavki (Salone internazionale dell'avanguardia a Odessa, dicembre-gennaio 1910) che poi si trasferisce a San Pietroburgo per continuare in altre città. Vi partecipano, tra gli altri, i fratelli Burliùk, Alexandra Exter, Natal'ja Gončarova, Michail Larionov. Per la Germania è presente il gruppo di Monaco di Baviera (Alexei Jawlenskij, Wassilij Kandinsky, Gabriele Münter e alcuni rappresentanti della scuola di Parigi: Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, P. E. T. Rousseau.

1910

A Parigi nasce il cubismo con Braque e Picasso. In Italia il Manifesto dei Pittori futuristi è sottoscritto da Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Carlo Carrà, Romolo Romani, Luigi Russolo, e Gino Severini.
A Mosca è fondata *Soluz molodezhi* (L'Unione della gioventù) che organizza la sua prima mostra a San Pietroburgo alla quale partecipano, tra gli altri, Nathan Al'tman, i fratelli Burliuk, Alexandra Exter, la Gončarova e Larionov. Nel 1913 l'Unione raggiunge il gruppo futurista *Gilèja*. In marzo la Gončarova allestisce la sua prima personale alla Società di libera estetica di Mosca.
A San Pietroburgo, in aprile, si svolge la prima manifestazione collettiva del gruppo futurista. Nel dicembre il gruppo pubblica il suo primo almanacco, *Sadòk Sudèj* ("Trappola", oppure "Vivaio" dei giudici). In dicembre si apre la prima mostra del gruppo futurista con opere, tra gli altri, di Nathan Al'tman, dei fratelli Burliuk, della Ekster, della Gončarova, di Ivan V. Kljun, Aristarkh Lentulov, Larionov e di Vladimir Tatlin.

1911

Prima collettiva dei pittori cubisti al Salon des Indépendants a Parigi. A Milano i futuristi partecipano alla mostra di Arte Libera del Padiglione Ricordi.

La seconda mostra dell' Unione della gioventù si apre a San Pietroburgo con la partecipazione di Al'tman, dei fratelli Burliuk, della Gončarova, di Larionov, Malevič, Rozanova e Tatlin.
La prima mostra del gruppo *Fante di quadri*, a cura di Larionov, si apre a Mosca nel dicembre del 1911 con la partecipazione dei fratelli Burliuk, la Exeter, la Gončarova, Alexej Jawlensky, Kandinsky, Malevič, Aleksej Morgunov, Alexander Ševčenko e Varvara Stepanova.
Vladimir Majakovskij fa la conoscenza di David Burliuk, entrambi studenti all'Istituto di Mosca.

1912

A Parigi Arthur Cravan pubblica il primo fascicolo del periodico proto-dada *Maintenant*. L'ultima frase dell'ultima pagina precorre la filosofia dadaista, "La gloria è uno scandalo". Picabia dipinge le prime opere proto-dada: *Danses à la source*, *La procession a Séville* e *Figure triste*. In giugno incontra Apollinaire. A Monaco di Baviera Kandinsky e Franz Marc pubblicano l'almanacco *Der Blauer Reiter* (Il cavaliere azzurro).
A Mosca, nel mese di febbraio, si tiene la seconda mostra del *Fante di quadri*, in una serata di sapore dada, Gončarova attacca il gruppo. In marzo Larionov e la Gončarova fondano il gruppo *La coda dell'asino* alle mostre del quale partecipano, tra gli altri, Marc Chagall, Malevič, Rozanova, Ševčenko, Stepanova, Tatlin e Il'jač.
Nel dicembre il gruppo *Gilèja* (i fratelli Burliuk, Velimir Chlebnikov, Aleksej Kručenych, Benedikt Livšic e Vladimir Majakovskij) accettano, loro malgrado l'appellativo 'futurista' dato che, all'epoca, era sinonimo di modernità. Il gruppo *Gilèja* pubblica il manifesto *Schiaffo al gusto corrente* dove, tra l'altro, chiedono di "gettare Puškin, Dostoievskij e Tolstoj dal Vapore Modernità".
Alexander Vesnin si trasferisce a Mosca e condivide lo studio con Tatlin.

1913

Marcel Duchamp crea il primo oggetto proto-dada, il Readymade *La ruota di bicicletta*. Mondrian espone a Parigi i suoi quadri astratti.
Larionov organizza, in marzo a Mosca, la mostra *Bersaglio*. Il catalogo comprende il *Manifesto Raggista* firmato oltre che dalla coppia Gončarova-Larionov, da altri nove artisti. In agosto la Gončarova tiene una sua mostra personale a Mosca con ben 761 opere.
Kručenych pubblica in gennaio una breve raccolta di 12 poesie, *Pomada* (Pomata), illustrata da Larionov. Le prime tre poesie, spiega Kručenych, nella brevissima introduzione del poeta, "sono scritte in un linguaggio diverso dagli altri: le parole non hanno un significato preciso". Per far conoscere questo linguaggio fonetico, lo *Zaum* - che sarà adoperato, nel 1918, anche dai poeti del *Gruppo 41°* fondato da Il'ja Zdanevič, noto anche come Iliazd - un trio di poeti futuristi, David Burliuk, Vasily Kamensky, e Majakovskij iniziano una serie di recital in 17 città - la prima tappa è Charcov, nel dicembre 1913. L'atmosfera di questi recital precorre quello delle serate dada e la reazione del pubblico non è meno violenta. Spesso un pianoforte era sospeso, capovolto, sulla testa degli spettatori. I costumi non erano da meno: il trio portava rapanelli all'occhiello e Burliuk, oltre ad avere la faccia infarinata, il naso dorato e un occhialino all'occhio destro, si era fatto scrivere in fronte: "Io sono Burliuk" e presiedeva le discussioni, ristabilendo l'ordine con un campanello da messa.
Nell'autunno il gruppo *Gilèja* pubblica la raccolta di poesie *Dochlaja luna* (Luna storta) che porta come sottotitolo *Antologia degli unici futuristi del mondo*. Tra gli altri testi, di particolare interesse quello di Kručenych, *Cime*, di solo otto versi composti unicamente da vocali.
In novembre Iliazd tiene una conferenza a Mosca in cui difende la nascita di una nuova corrente artistica, *Vseščestvo* (Tuttismo). In un altro manifesto proclama che una scarpa americana è superiore alla Venere di Milo.
Nel dicembre, il numero di Natale del periodico *Argus*, pubblica il manifesto *Perché dipingiamo le nostre facce*, firmato anche da Larionov, dando come esempi l'iscrizione sulle guance di geroglifici, numeri o lettere dell'alfabeto. L'intento era di illustrare la fusione arte-vita oppure, anche, l'intrusione dell'arte nella vita. Sempre nel dicembre si svolge, a San Pietroburgo la prima dell'opera futurista *Vittoria sul sole*: testi di Kručenik e Michail Matyushin, musica di Elena Guro (moglie di Matyushin), scenografia di Malevič per la quale dipinge il suo primo quadro astratto, *Quadrato nero su fondo bianco*.
Lo stesso anno Ilyazd pubblica il suo primo e unico testo teorico stampato in URSS: una monografia dedicata ai suoi due amici Larionov e Gončarova.
Olga Rozanova scrive *Le basi per una nuova creazione*, testo che verrà pubblicato nel 1919 nel catalogo *Creazione non oggettiva e Suprematismo*.

1914

Scoppia il primo conflitto mondiale.
Tornano a Mosca Chagall da Parigi e Berlino; Lissiztsky da Darmstadt; Kandinsky da Monaco di Baviera. Tatlin apre uno studio a Mosca e, il 10 maggio, espone le sue composizioni "sintetiche-statiche".
La tournée di Burliuk, Kamensky e Majakovskij, iniziata a Charcov nel dicembre 1913, prosegue in Crimea dal 7 al 28 gennaio quando, avendo Majakovskij involontariamente insultato il governatore, il trio è costretto a scappare in fretta e furia per evitare l'arresto.
Marinetti - accolto dai nomi più noti dell'*establishment* - arriva a Mosca il 26 gennaio per tenere due conferenze nei giorni successivi - il 27 e il 28. In contrasto con l'entusiasmo della stampa conformista e del pubblico piccolo-borghese, Larionov pubblica un invito a buttare uova marcie a Marinetti accusato di avere tradito il futurismo. Majakovskij interrompe la sua tournée per partecipare alle manifestazioni contro Marinetti. Il primo e il 4 febbraio, Marinetti parla a San Pietroburgo nella sala Kalaznikoskaja della Borsa. Al primo dei due interventi, Chlebnikov distribuisce all'ingresso della sala della conferenza un volantino violentemente ostile. Il recital del trio Burliuk, Kamensky e Majakovskij riprende a Minsk ma poi torna a Mosca a fine gennaio per partecipare alle manifestazioni contro Marinetti. Dal 20 febbraio i recital proseguono per tutto il mese di

marzo.
In marzo viene anche pubblicato *Pervyì Žurnal Russkich Futuristov* (Primo giornale dei futuristi russi), a cura del gruppo *Gilèja*, al quale collaborano, tra gli altri, Burliuk, Chlebnikov, Kamensky e Majakovskij.
Larionov organizza la mostra *N.4* alla quale partecipa, tra gli altri, Sergei Mikhailovič Romanovič.
A Mosca esce, postuma, una breve raccolta di sole nove poesie *Buben* (Tamburello) - la prima e unica raccolta di poesie del giovanissimo Božidar (Bogdan Petrovič Gordeye, 1894-1913) scomparso a 19 anni. Le poesie evidenziano caratteristiche che ritroveremo più tardi nelle poesie dei dadaisti: l'assenza di ogni tessuto logico e la ricerca dell'assurdo.

1915

Giungono a Zurigo i futuri fondatori del Cabaret Voltaire. Durante l'estate Arp da Parigi; in maggio Hugo Ball e Emmy Hennings dalla Germania; Tristan Tzara e Marcel Janco dalla Romania.
In marzo, Puni organizza, a San Pietroburgo, la mostra futurista *Tramway V*.
Kručenych pubblica una sua raccolta di poesie scritte in *Zaum*, *Zaumnaja Kniga* (Libro Transmentale), illustrato da Olga Rozanova che disegna anche la copertina incollandovi sopra un asso di cuori sovrastato da un grosso bottone bianco. I testi e le illustrazioni si alternano in un voluto disordine, spesso alla rovescia. Le pagine del libro sono altrettanto singolari: di formato variabile e di colore diverso. All'ultima pagina è pubblicata una poesia in *Zaum* firmata Alyagrov - pseudonimo di quello che sarà uno dei maggiori linguisti del Novecento - Roman Jakobson. Pubblicazione del Manifesto Suprematista firmato da Malevič e Majakovskij.
Tra gli autori dei libretti in *Zaum* vi sono quelli che si auto-definiscono "futuristi": Kamensky-Zdanevič, Puni e Stepanova; tra quelli dei "cubo-futuristi", pubblicati probabilmente lo stesso anno: David Burliuk, Rodčenko-Stepanova; infine, dei "futuristi-suprematisti: e ancora, Puni.
All'ultima mostra del gruppo futurista, *O.10*, Malevič presenta i suoi quadri suprematisti. Alla mostra partecipa anche Mikhail Ivanovič Menkov e Ivan Puni.
Naum Gabo esegue le sue prime opere costruttiviste.
Tatlin allestisce la mostra dei suoi "Controrilievi" a San Pietroburgo.
Larionov e Gončarova lasciano l'URSS per raggiungere Diaghilev a Losanna in Svizzera da dove si stabiliranno a Parigi.

1916

André Breton incontra Jacques Vaché a Nantes, e a Parigi, in maggio, Apollinaire scopre Alfred Jarry e Sigmund Freud. Si apre, il 5 febbraio, al numero 1 della Spiegelgasse - una stradina malfamata della vecchia Zurigo - il Cabaret Voltaire su iniziativa di Hugo Ball e Emmy Jennings. In giugno esce l'antologia omonima. Il 14 luglio si svolge la prima delle serate dada in un palazzo del Seicento di Zurigo. A Berlino i fratelli Herzfelde (Wieland e Helmut che anglicizza i suoi nomi in John Heartfield) fondano la casa editrice Malik Verlag che pubblicherà quasi tutti i periodici del Dada berlinese.
In marzo, Tatlin organizza a Mosca la mostra "Magazzino," vi partecipano Malevič ma senza le sue opere suprematiste, Exter, Ivan Kljun, Popova e Rodchenko.
La quinta mostra del gruppo *Fante di quadri* si apre a Mosca in novembre con opere, tra le altre, di Al'tman, Burliuk, Chagall, Exter, Popova, Rozanova e Puni.
Lissitsky lavora a Vitebsk con un gruppo di artisti e sotto la guida di Chagall all'illustrazione di opere per l'infanzia. Exter inizia a disegnare le sceneggiature per il teatro di camera di Alexander Tairov

1917

A Zurigo si svolge la prima mostra dada (Galerie Corray, gennaio-febbraio); in marzo, con una collettiva del gruppo Sturm si apre la Galleria Dada. A causa della guerra, il fulcro dell'attività artistica europea si sposta a New York dove arrivano, tra gli altri, Marcel Duchamp e Francis Picabia. Duchamp pubblica due periodici dada: *The Blind Man* (2 fascicoli: aprile e maggio) e *Rongwrong* (luglio).
La Rivoluzione d'Ottobre segna l'inizio di un grande sviluppo dell'avanguardia storica russa con la fondazione, ad esempio, del movimento Proletkult - del quale sarà membro, dal 1922 al 1925, anche Romanovič - e la nascita del gruppo *Arte Organica*. Anatoly Lunacharsky - Commissario del popolo alla cultura, all'educazione e all'illuminazione - nomina molti artisti dell'avanguardia sovietica a posti amministrativi e pedagogici.
A Tiflis, in novembre Kručenych e Iliazd (Ilya Znanevič) intraprendono una serie di recite delle loro poesie in *Zaum*. In dicembre il duo è raggiunto dal pittore Kirill Znanevič (fratello di Ilyazd) e da Igor Gerasimovič Terentev per formare il Gruppo 41° (forse perché un grado più forte della vodka).
Tatlin, Rodčenko e Jakùlov affrescano il 'Caffè pittoresco' di Mosca. Majakovskij scrive *Ode alla rivoluzione*. Anton Pevsner inizia ad insegnare a Mosca (sino al 1923).

1918

A Zurigo Tzara legge il suo Manifesto Dada, il 23 luglio, nella sala Meise. È con questo testo che Dada - dall'ideologia sinora vagamente d'avanguardia - non accoglie più gli artisti dei più svariati movimento d'avanguardia - cubisti, futuristi, astrattisti, ecc. - per assumere una propria connotazione ideologica di puro nichilismo ben espresso dalla frase di Cartesio, "Non voglio neppure sapere se prima di me vi sono stati altri uomini" che Tzara stampa, in carattere cubitali sul terzo fascicolo di *Dada* (Zurigo, 3 dicembre 1918). A Berlino Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck e Franz Jung fondano il Club Dada che inizia la sua attività con la collaborazione di, tra gli altri, Jef Golyscheff, George Grosz, Raoul Hausmann John Heartfield, Wieland Herzfelde e Hanna Höch.
In marzo s'inaugura, a San Pietroburgo, l'ultima mostra del *Fante di quadri*.
Il gruppo 41° si esibisce in una serie di recital alla Taverna Fantastica di Tiflis. In maggio Ilyazd pubblica *Yanko Krul Albanskai* (Yanko, re d'Albania) - il primo della serie dei suoi *Dra* - nome che egli dà alle sue opere teatrali - scritto apparentemente in albanese ma, in

realtà, in *Zaum*. In questi *Dra* si riscontrano molti tratti che caratterizzano il teatro dada: l'assurdo, l'umorismo nero, la mancanza di trama, quasi inesistente, che serve solo da pretesto per sviluppare una serie di situazioni una più improbabile dell'altra. Infine l'impiego di personaggi irreali, ad esempio una pulce che non pronuncia una sola parola o cose altrettanto inconsueti quali "trementine da bere."
Malevič insegna all'Istituto Superiore per l'arte, tra i suoi allievi anche Nicolaj M. Suetin.
Prima mostra dell'Associazione dei giovani artisti di Mosca (1918-1921) alla quale partecipano, tra gli altri, Mikhail Ivanovič Menkov.

1919

A Parigi André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault pubblicano il primo numero di *Littérature*. All'inizio dell'anno Max Ernst incontra a Colonia, Johannes Theodor Baargeld (pseudonimo di Alfred Grünwald, fondatore della sezione renana del Partito comunista tedesco). Insieme pubblicano il periodico politico *Der Ventilator* (cinque fascicoli dal febbraio al marzo quando viene soppresso dalle autorità di occupazione britanniche). Nell'autunno il duo si trasforma in trio con l'arrivo di Arp proveniente da Zurigo. Nasce così il gruppo dada di Colonia: *Zentrale W/3* (*West-stupiden* - stupidità dell'Ovest - diviso 3: Arp, Ernst, Baargeld). In novembre il gruppo allestisce al Kunstverein di Colonia la prima mostra dada, vi partecipano, oltre al nostro trio, Hans Bolz, Angelika Hoerle, Paul Klee e Anton Räderscheidt; il numero unico *Bulletin D*, ne costituisce il catalogo. Ad Hannover Kurt Schwitters inizia la sua attività dada con i primi collage *Merz*.
A Berlino quest'anno e il seguente segnano il culmine dell'attività dada. Nasce una serie di periodici del movimento: quello fondato e diretto da Hausmann è l'espressione più autentica dello spirito dada a Berlino, *Der Dada* (3 numeri: giugno e dicembre, e aprile dell'anno seguente). I fratelli Heartfield-Herzfelde esprimono invece l'aspetto più politicamente impegnato del dada berlinese con la pubblicazione di periodici o numeri unici ferocemente satirici: di Herzfelde, *Jedermann sein eigner Fussbaal* (febbraio); di Carl Einstein e Grosz: *Der blutige Ernst* (sei numeri, tutti del 1919); di Herzfelde: *Die Pleite* (cinque fascicoli entro l'anno, uno nel 1920 e l'ultimo nel giugno del 1924); *Der Gegner* (18 numeri tra il 1919 e il 1922).
Il 10 febbraio, in URSS, è pubblicato il manifesto Anti-simbolista del gruppo Immaginista. Il testo, intitolato *Dichiarazione*, è firmato, tra gli altri, da Esènin, Šeršenèvič e Jakùlov.
Il 27 aprile si inaugura la decima esposizione di Stato *Creatività non-oggettiva e suprematismo*, il catalogo è pubblicato da Menkov. Rodčenko partecipa a questa mostra con costruzioni spaziali e opere delle serie *Concentrazione di colore e forma* e *Nero su bianco*. Egli realizza una serie di incisioni su linoleum e inizia il ciclo "linearistico": una serie di dipinti e opere grafiche in cui l'unica forma è la linea.
In luglio esce l'unico fascicolo di *41°*, al sommario anche il manifesto del gruppo omonimo firmato, oltre che da Zdanevič, anche da Kručenych, Igor' G. Terent'eve Nikolaj Černjavskij: La Compagnia *41°* riunisce i futuristi della riva sinistra e afferma che lo *Zaum* è la forma obbligatoria di ogni manifestazione artistica. Lo scopo di *41°* è di utilizzare tutte le grandi scoperte dei suoi collaboratori e di mettere il mondo su un nuovo asse. Zdanevič pubblica a Tiflis altri due dra: *Asel Naprakat* (Inzuppato da nollegiare) e *Ostrav Paski* (Terrocchio pasquale). Nel primo aggiunge una nuova dimensione allo *Zaum* inventando un linguaggio onomatopeico per le scene d'amore, oltre ad adottare nuovi accorgimenti tipografici (tra l'altro, grandezze variabili dei caratteri per ciò che va parlato e ciò che è da cantare). Questi accorgimenti caratterizzeranno tutte le sue ulteriori impaginazioni tipografiche.
Terent'ev pubblica *17 Erundovyk orudii* (17 utensili assurdi). Prima ancora di aprire il libro, il lettore legge in copertina, "Non ci sono refusi in questo libro". Il testo è in perfetta armonia con gli scritti dei dadaisti dello stesso periodo. Terent'ev invita a "pensare con l'orecchio e non con la testa", aggiunge "suoni simili hanno simili significati" concludendo, "solo quando la dittatura della ragione sarà abolita potrà nascere l'arte che è l'assurdo, il nonsenso, il miracolo nudo. In un articolo pubblicato nel 1923 egli difenderà l'importanza del caso nel processo creativo.
Il pittore espressionista Boris Zemenkov anticipa, nel suo scritto *Triangolo di conclusioni* (Dicembre-gennaio 1920) uno dei punti teorici dei Nullisti (che si organizzeranno in gruppo nel giugno dell'anno successivo), e precisamente che la morte dell'arte è la conseguenza della ricerca.
Tatlin elabora il progetto del Monumento alla Terza Internazionale che però non sarà realizzato. Vi collabora anche Sofya Isakovna Dymshits-Tolstaya.
Il suprematista El Lissitzky (pseudonimo di Lazar' -o Eliezer- Markovič Lisickij) elabora il suo primo *proun* termine con il quale designa il momento in cui si passa dalla pittura all'architettura, in altri termini, El Lissitzky voleva così "esplorare il linguaggio visivo del Suprematismo grazie ad elementi spaziali".
L'Associazione degli studenti di Malevič fondano l'*Unovis (Unia novogo isskutsva/Utverditeli novogo isskutsva*: Unione dei difensori dell'arte nuova), ne fanno parte, tra gli altri, Il'ja Zdanevič, Lazar Moiseevič Khidekel, Vera Ermolaeva, Nikolaj M. Suetin e Ivan Trofimovič Gavris. La Società dei Giovani Artisti (*Obmokhu*), è fondata dagli allievi dell'Istituto superiore dell'arte tecnica, tra i quali Vladimir A. Stenberg. - per la maggior parte studenti di Aristarkh Lentulov, Alexander Rodčenko e Georgi Yaculov -, allestisce importanti mostre individuali e collettive. Tra le altre, nel settembre del 1921, la sensazionale *5x5=25* - per la quale Mikhail Ivanovič Menkov pubblica il catalogo - che vede la partecipazione, con cinque opere per uno, di Alexandra Exter, Ljubov Popova, Alexander Rodčenko, Varvara Stepanova e Alexander Vesnin.

1920

I protagonisti del gruppo dada parigino - Breton, Aragon, Éluard e Soupault - ricevono, il 17 gennaio, la visita di Tzara appena arrivato da Zurigo e ospite in casa di Picabia. Non a caso il 1920 è l'anno culminante dell'attività del gruppo parigino segnato, tra altri avvenimenti, dal Festival Dada (Sale Gaveau, Parigi, 26 maggio). A Berlino, alla Galleria Otto Burchard, si

svolge, dal 5 giugno al 25 agosto, l'*Erste Internationale Dada-Messe* (Prima fiera internazionale dada) curata da Grosz, Hausmann e Heartfield. Si tratta della più importante mostra dada di quegli anni.
Si fonda, a Mosca, l'Istituto di cultura artistica (*INKhUK*, 1920-1922) - del quale entrano a far parte, tra gli altri, Il'ja Čašnik, Gustav Klucis, Vladimir Stenberg von il fratello Georgii e Alexander Vesnin. S'inaugura anche l'Istituto superiore d'arte *Vchutemas* (acronimo per "Atelier superiore d'arte e tecnica", 1920-1927) dove insegna Alexander Drevin. Quest'ultimo - affine alla Bauhaus per i suoi scopi, organizzazione e ambiti di studi - improntera con i suoi insegnamenti il Suprematismo e il Costruttivismo. Vi studiò, tra gli altri, Gustav Klucis, Sergey Jakolevič Senkin e Klement Nikolaevič Red'ko.
Su iniziativa del poeta Sergej Vladimirovič Sadikov si costituisce a Rostov sul Don l'unico gruppo dada in URSS i cui aderenti si autodefiniscono *Ničevoki* (Nullisti). Ne fanno parte i poeti Susanna Grigor'evna Mar, Elena Aleksandrovna Nikolaeva, Aleksander Usaakovič Ranov, Devis Umanskij, Rjurik Jur'evič Rok e Oleg Efremovič Ehrberg. Nello statuto, pubblicato il 30 agosto, viene precisato, tra l'altro, che chiunque può essere Nullista e che questi si dividono in due categorie: Nullisti della creatività e Nullisti della vita. Questi ultimi si fregiano del titolo *Chobo*, cioè vagabondo rivoluzionario. Viene costituito l'Ufficio Creativo dei Ničevoki (TBN: *Tvorčeskoe Bjuro Ničevokoc*) costituito da Sadikov quale primo segretario e da Ehrberg, Mar, Nikolaeva, Ranov, Rok e Umanskij.
Il 30 agosto il TBN emette il Decreto sui Nullisti della Poesia con i seguenti comandamenti: "Non scrivete nulla!, non leggete nulla, non dite nulla, non stampate nulla poiché la ricerca in arte non conduce a nulla, anzi l'annichilisce". Viene costituito un Tribunale rivoluzionario dei Ničevoki composto da Boris Zemenkov, e dai precitati Sadikov e Rok. Il Decreto sui Nullisti della Poesia viene esposto nella vetrina della sede dell'Unione dei poeti che si trova nella via principale di Rostov sul Don. L'affissione provoca un assembramento, tra la folla vi è anche Aleksieev - un attore del teatro d'estate di Rostov - che inizia a leggere il decreto commentandolo. Provoca così l'intervento della polizia politica e il proprio arresto.
Ranov e Rok pubblicano a Mosca *Per voi / Manifesto e versi dei Nullisti*. Nell'estate Zdanevič viene a conoscenza dell'esistenza di Dada da una lettera di un amico artista residente a Parigi. Il 24 agosto il TBN emette un certificato che viene rilasciato "al cittadino che aderisce ai Nullisti comprovante che ha smesso di essere un animale essendo diventato un Nullista".
In settembre Zdanevič pubblica in URSS, come già ricordato, l'ultimo dei suoi *dra* in Zaum intraducibile: *Zga Y Akaby*. Zga è un vocabolo russo molto raro il cui significato va da 'oscurità' a 'un poco'. Ma Zga è anche il nome del personaggio centrale di questo *dra*: un ermafrodita dove l'altro personaggio chiave è uno specchio che si trasforma in un altro attore come se fosse Zga che balla con lui/lei dando vita ad altri due personaggi. Lo specchio finalmente si rompe e il primo Zga può tornare a dormire.
Terent'ev pubblica un secondo importante testo teorico, *Traktat o splošnom neprilični* (Trattato sull'indecenza totale) dove la forma tipografica riflette il contenuto ideologico del testo: le lettere sono capovolte oppure coricate, i caratteri latini sono mescolati a quelli cirillici, nella stessa parola sono adoperati corpi diversi in tondo o corsivo. Tutti i mezzi tipografici sono utilizzati per creare una composizione assurda nella quale l'attacco di Terent'ev alla ragione trova la sua cornice plausibile e giusta.
Gabo e suo fratello Anton Pevsner, in occasione della loro prima mostra all'aria aperta a Mosca pubblicano il loro *Manifesto Realista*. Tatlin ricrea il modello per il *Monumento alla Terza Internazionale* in occasione dell'ottavo congresso dei Soviet.

1921

Secondo e ultimo anno dell'attività del gruppo dada parigino che pubblica, il 12 gennaio, il manifesto *Dada soulève tout* che, tra l'altro, precisa la rottura con i futuristi: "Il futurismo è morto. Di cosa? Di Dada". Il testo è firmato anche da dadaisti americani, tedeschi belgi e italiani: Louis Aragon, Conrad Walter Arensberg, Jean Arp, Johannes Theodor Baargeld, André Breton, Gabrielle e Margherite Buffet, Gino Cantarelli, Jean Crotti, Marcel e Suzanne Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Julius Evola, Richard Huelsenbeck, Clément Pansaers, Benjamin Péret, Francis Picabia, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara e Édgard Varèse. 10 giugno: storica serata dada alla Galerie Montaigne.
A Berlino, il 20 gennaio si tiene la celebre serata *Dada-ball*. In Italia primo e ultimo anno dell'attività dada. Prima mostra del gruppo (Cantarelli, Evola, Fiozzi) alla Galleria Bragaglia. Alla vernice, il 15 aprile, si svolge la prima di cinque serata dada (l'ultima il 23 maggio al Circolo danzante Giovanelli) con letture di poesie di Aragon, Cantarelli, Evola e Tzara, musica di Georges Auric e conferenza di Evola nel corso della quale attacca violentemente il Futurismo. A New York, Duchamp e Man Ray pubblicano l'unico numero di *New York Dada*. Fondazione del gruppo Makovets (1921-1926) quale aderisce l'anno seguente, Sergei M. Romanovič.
A Rostov sul Don, il 7 aprile, è pubblicato il Manifesto Nullista *Appello ai Dadaisti*. Segue, una settimana dopo il manifesto *Funerale di terza classe*. Il pittore espressionista Boris Zemenkov rinuncia, il 15 aprile, alla qualifica 'espressionista' e chiede di far parte del gruppo Nullista. Il 1° maggio pubblicazione del manifesto *Dal TBN del Campo Russo dei Nullisti*. Il 2 luglio Zemenkov entra a far parte del TBN e pubblica il *Decreto sulla pittura*. Il 3 luglio il gruppo nullista scrive il *Decreto concernente la separazione dell'arte dallo Stato* che viene sottoscritto dal TBN (Ehrberg, Nikolaeva, Ranok, Rok, Zemenkov e Sadikov in qualità di Primo Segretario). Il 30 luglio la poetessa Susanna Mar chiede di "essere temporaneamente espulsa causa il suo passaggio al gruppo Immaginista. In risposta, il marito, Rok chiede il divorzio.
Il 25 settembre l'Ufficio creativo dei Ničevoki decide di pubblicare il primo fascicolo del periodico *Cassetta per cani*. Nell'introduzione è spiegato che il nome del periodico "è stato suggerito dai dadaisti" e che "ci è piaciuta l'unione delle due parole". Conclude l'introduzione precisando che il fine è "la disgregazione e la demoralizzazione delle belle lettere, in conformità

alle delibere del Bureau Creativo dei Nullisti del 5 dicembre 1920".
Kručenik pubblica a Baku il suo secondo manifesto, *Dichiarazione della Lingua Transmentale*, che riprende e sviluppa le idee del primo manifesto del 1913 scritto in collaborazione con Chlebnikov. Tra coloro che scrivono poesie in *Zaum* si contano anche molti pittori, tra i quali Pavel Filonov, Malevič e Olga Rozanova. Zdanevič è invitato a Parigi per allestire una mostra d'arte d'avanguardia. La mostra è poi disdetta ma egli decide di non tornare in URSS e si stabilisce a Parigi dove fonda l'*Università del Grado 41*.
Varvara Stepanova tiene una conferenza sul Costruttivismo all'Istituto di cultura artistica di Mosca.

1922

In aprile, al Café Caméléon di Parigi, Zdanevič tiene due conferenze *La casa sul mare* (il 15) e, *La poesia dopo il bagno* (il 28 aprile). A Berlino il gruppo Dada si sfascia completamente: Golyscheff e Grosz si ritirano mentre Huelsenbeck parte per Lipsia. In ottobre si svolge a Weimar il Congresso costruttivista dadaista.
Nel periodo che va dal secondo semestre del 1921 al primo semestre del 1922 i poeti nullisti sono molto attivi. Zemenkov pubblica due raccolte di poesie, un poema, un racconto e tre testi teorici; Nikolaeva, tre poesie, un testo in prosa, un scenario e un testo teorico; Sadikov, un testo teorico; Rok, cinque testi teorici, due poesie e una novella; Ranov, tre testi in prosa e articoli vari.
Malevič assume la direzione dell'UNOVIS (vedi 1919) quando si trasferisce a San Pietroburgo per lavorare alla Fabbrica statale di porcellane. Lo segue, con lo stesso scopo, Nikolaj M. Suetin.

1923

Venerdì 6 luglio, al Théâtre Michel serata del *Cœur a Barbe* che si conclude con una gazzarra generale provocata dall'inclusione nel programma di personaggi che erano stati pesantemente attaccati dai dadaisti.
Ad Hannover Schwitters pubblica il primo numero del periodico *Merz*. Arrivano in gennaio in Olanda Schwitters e la moglie per organizzare, con Theo e Nelly Van Doesburg l'attività dada. Il 10 gennaio si svolge così la prima manifestazione dada: *Kleine Dada Soirée* (Piccola serata Dada) al Circolo artistico de L'Aia.
Il 26 gennaio mattinata Dada alla Diligentia, sempre a L'Aia, in conformità con un copione ben noto, in entrambi i casi la reazione del pubblico è tumultuosa tanto che la terza manifestazione, prevista l'8 febbraio al teatro Concordia di Bussum, viene annullata per scarsità del pubblico. L'esperienza continua con esiti più soddisfacenti - dato la ricchezza del programma che comprende anche il repertorio musicale di Nelly van Doesburg in altre città olandesi tra le quali Haarlem e Drachten dove si chiude l'attività dada in Olanda.
A San Pietroburgo, gli studenti di Mikhail Matyushin, tra i quali Ksenja Vladimirovna Ender, fondano *Zorved* (abbreviazione del russo *zor*: guardare e *vedenie*: conosenza) in coincidenza con la pubblicazione dell'articolo del loro professore, *Non l'arte ma la vita*.
Majakovskij pubblica, in marzo, il primo numero di *LEF* - organo del Fronte di sinistra delle arti (l'ultimo numero nel 1925). Kručenych cura l'antologia *Cambiologia dei versi russi* e vi include un testo di Terent'ev, *Maršrut šarizny* (La strada della globalità) dove difende l'importanza del fattore "caso" nel processo creativo.

1924

A Parigi, in ottobre, André Breton pubblica il primo *Manifesto del Surrealismo*.

1925

Alla Galerie Pierre di Parigi si svolge, la prima mostra del gruppo surrealista. Vi partecipano: Arp, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró e Picasso. L'8 maggio, al *Bal de la Grande Ourse* organizzato dall'Unione dei pittori russi di Parigi - al quale partecipano, tra gli altri Gončarova, Larionov, Rodčenko, Man Ray, Picasso e Fernand Léger - Iliazd appende, al balcone della sala da ballo, una poesia in Zaum. A Berlino, Herzfelde spiega, nel suo libro, *Die Kunst ist in Gefahr* (L'arte è in pericolo) la fine di Dada a Berlino, "Il dadaismo, tra urla e risate sarcastiche, è stato un atto di rottura con il suo ambiente limitato, presuntuoso e sovrastimato, che volendo essere sospeso tra le classi sociali, non riconosceva nessuna responsabilità dell'individuo verso la vita e la società [...] Non era più possibile ridere; vi erano problemi molto più importanti di quelli dell'arte".
Dopo il 1925, morto Lenin (nel 1924), esiliato Trotsky, con Stalin che prende il potere, subentra il cosiddetto "Realismo socialista" e la fine dell'avanguardia sovietica.

1. *Les Peintres cubistes / Méditations esthétiques*. Paris, Eugène Figuière 1913, p. 12
2. *Idem*, p. 38

Arturo Schwarz

A Chronology of the russian avant-garde

This show about the russian avant-gardes that has opened in the Casa Mantegna, Mantua, is a unique occasion for enjoying the works of artists who for the most part, despite having played a fundamental role in the history of Western art, have been forgotten. In fact, today the art world is experiencing a double, mortal, ambiguity. We can see a hatred for those plastic arts that require a certain degree of manual skill. With the excuse of rejecting the formalism of art *for* art's sake, we have arrived at a form of art *against* art. A new, self-proclaimed avant-garde has, in fact, all the characteristics of the most banal academicism: the repetition of identical elements, both regarding subject matter and form; a use of overblown monumentality; accentuation of the decorative; the aim to scandalize at all costs; and a total lack of real inspiration. This is why this show of works belonging to an inspired collector is so illuminating. It takes us back to the period of the historical avant-gardes with such exemplary works as *Futurist Composition* by Al'tman; *The Rabbi's Morning* by El Lissitzky; the *Suprematist Composition* by Kljun; and, among many others, works by Čhasnik, Ender, Ermolaeva, Gončarova, Larionov, Lentulov, Matyushin, Menkov, Morgunov, Puni, Rodchenko, Rozanova, Stepanova, Suetin, and Vesnin. It has, therefore, seemed appropriate to outline a brief chronology that might better place the works of this refined collection in their historical context.
At the dawn of the century Guillaume Apollinaire had some prophetic intuitions that would come to be fulfilled even before his early death on 9 November 1918. He had the time to become aware, in 1913, that "we are arriving at a completely new art"[1]. He noted that artists were permitted "to paint with whatever materials they like, with pipes, postage stamps, postcards, playing cards, candelabras, pieces of waxed canvas, collars, wallpaper, newspapers"[2]. Apollinaire anticipated the liberation from all aesthetic rules, today's global artistic activity, and the spread of a new spirit in all fields, from dress to consumers and to creative activities. So let's begin this chronology in 1907, the year of the appearance on the art scene of those who were to have a fundamental role in the history of twentieth century art.

1907

In the 14th show of the Association of Muscovite Artists; exhibiting in it, among others, were Vladimir Burliuk, Natalia Gončarova, Vasily Kandinsky, Mikhail Larionov, and Kazimir Severinovich.

1908

At the beginning and the end of this year there took place the 15th and 16th show of the Association of Muscovite Artists. There took part in it, among others, the brothers David and Vladimir Burliuk, Robert Falk, Kandinsky, Malevič, Alexander Shevchenko, and Mikhail Alexandrovich Vrubel. The *Golabaya Roza* (The Blue Rose) Symbolist art group published their magazine *Zolotoye Runo* (Golden Fleece). With the passing of the Symbolists, between 1908 and 1910 the artists of the Golden Fleece circle - Larionov among them - organized three international shows. In the first, besides the Russians - among them Natalia Gončarova and Mikhail Larionov - there were also present with over 200 works: Bonnard, Braque, Cézanne, Derain, Matisse, Van Gogh and others.

1909

Towards the end of the year, two years before the publication of Apollinaire's essay, the first russian Futurist group was formed with Victor Chlebnikov, Vasily Kamensky, Elena Guro and the Burliuk brothers. They were completely uninformed about Italian Futurism. On the contrary, as soon as they came across Marinetti's first Futurist Manifesto - it was written a few months before the russian group was formed - they did not agree with it and distanced themselves from it. In fact, Marinetti's text, published on 20 February 1909, was chauvinist and deeply reactionary: besides glorifying war and militarism, it also despised women.
In December the sculptor Vladimir Voldemar Izdebsky organized the travelling show Salon Internatsional'noy vystavki (International Salon of the Avant-garde, Odessa, December - January 1910) which then went to Saint Petersburg and other cities. Participants, among others, were the Burliuk brothers, Alexandra Exter, Natalia Gončarova, and Mikhail Larionov. For Germany the Munich Group took part (Alexei Jawlensky, Vasily Kandinsky, Gabriel Münter) and some representatives of the School of Paris: Henri L Fauconnier, Jean Metzinger, and P:E:T: Rousseau.

1910

In Paris Cubism began with Braque and Picasso. In Italy the Manifesto of Futurist Painters was undersigned by Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Carlo Carrà, Romolo Romani, Luigi Russolo, and Gino Severini.
In Moscow the *Soluz molodezhi* (Youth Union) was founded; it organized its first show in Saint Petersburg in which took part, among others, Nathan Al'tman, the Burliuk brothers, Alexandra Exter, Gončarova, and Larionov. In 1913 the Union joined the Gileia Futurist group. In March Gončarova held her first solo show in the Society of Free Aesthetics in Moscow.
In Saint Petersburg in April there was the first Futurist group show. In December the group published its first almanac, *Sadòk Sudèj* ("Trap" or "Nursery" of the Judges).
In December there opened the first Futurist Group show with works by, among others, Nathan Al'tman, the Burliuk brothers, Exter, Gončarova, Iva V. Kljun, Aristarkh Lentulov, Larionov, and Vladimir Tatlin.

1911

The first group show of Cubist painters in the Salon des Indépendants in Paris. In Milan the Futurists took part in the Arte Libera show in the Riccordi pavilion.
The second show of the Youth Union was opened in Saint Petersburg with the participation of Al'tman, the Burliuk brothers, Gončarova, Larionov, Malevič, Rozanova, and Tatlin.
The first show of the Jack of Diamonds group, curated

by Larionov, opened in December 1911 in Moscow with the participation of the Burliuk brothers, Exter, Gončarova, Alexei Jawlensky, Kandinsky, Malevič, Alexei Morgunov, Alexander Shevchenko, and Varvara Stepanova.
Vladimir Mayakovski met David Burliuk when both were students in the Moscow institute.

1912

In Paris, Arthur Craven published the first issue of the proto-Dada periodical *Maintenant*. The final phrase of the last page prefigures Dada philosophy: "Glory is scandalous".
Picabia painted his first proto-Dada works: *Danses à la source*, *La procession a Séville*, and *Figure triste*. In June he met Apollinaire. In Munich Kandinsky and Franz Marc published their almanac *Der Blauer Reiter* (The Blue Rider).
In Moscow in February the second Jack of Diamonds show was held: in a Dada-like evening Gončarova attacked the group. In March Larionova and Gončarova founded the Donkey's Tail group; taking part in their shows were, among others, March Chagall, Malevič, Rozanova, Shevchenko, Stepanova, Tatlin, and Il'yach. In December the Gileia group (the Burliuk brothers, Velimir Chlebnikov, Alexei Kruchenykh, Benedikt Livshich, and Vladimir Mayakovski) accepted, against their better wishes, the name "Futurist" which, at the time, was synonymous with modernity. The Gileia group published its manifesto *A Smack to Current Taste* where, among other things, they ask to "throw Pushkin, Dostoyevsky, and Tolstoy off the train of modernity". Alexander Vesnin moved to Moscow and shared a studio with Tatlin.

1913

Marcel Duchamp created his first proto-Dada object, his *Bicycle Wheel* readymade.
Mondrian exhibited his abstract paintings in Paris.
In March Larionov organized the *Target* show in Moscow. The catalogue included the *Rayonist Manifesto* signed, not just by the Gončarova-Larionov couple, but also by another nine artists.
In August Gončarova held a solo show in Moscow with all of 761 works.
In January Kruchenykh published a brief collection of 12 poems, *Pomada* (Ointment) illustrated by Gončarova. The first three poems, so Kruchenykh explained in his brief introduction, "are written in a language different from the others: the words have no precise meaning". In order to make this phonetic Zaum language known - and it was to be adopted in 1918 even by the poets of the *41st* group, founded by Il'ya Zdanevich, also known as Iliadz - a trio of Futurist poets, David Burliuk, Vasily Kamensky, and Mayakovski, began a series of readings in 17 cities - the first stop was in Charcov, in December 1913. The atmosphere of these readings anticipated those of Dadaist evenings and the public's reaction was no less violent. Often a piano was upturned and suspended over the head of the visitors. The clothing was no different: the trio wore radishes in their ears, and Burliuk, besides having a powdered face, a gold nose, and a ring next to his right eye, had "I am Burliuk" written on his forehead; he was in charge of the discussions and would restore order with a bell for announcing mass.
In the autumn the Gileia group published a second collection of poetry, *Dochlaja luna* (Crooked Moon) which had the subtitle *Anthology of the Only Futurist*s *in the World*. Of particular interest among the other texts is that by Kruchenykh, Heights, with just eight verses consisting only of vowels.
In November Iliadz held a conference in Moscow in which he defended the birth of a new artistic trend, *Vseščestvo* (Everything-ism). On another occasion he stated that an American shoe was superior to the Venus of Milo.
In December, the Christmas issue of the *Argus* periodical published the manifesto *Why We Paint Our Face*, which was also signed by Larionov; it suggested that hieroglyphics, numbers, or the letters of the alphabet should be written on the cheeks. The aim was to illustrate the art-life fusion or, even, the intrusion of art into life. In Saint Petersburg, again in December, the first Futurist opera was performed, *Victory Over the Sun*: the libretto was by Kruchenykh and Mikhail Matyushin, music by Elena Guro (Matyushin's wife), and the sets were by Malevič; for them he painted his first abstract work, *Black Square on a White Background*.
In the same year Iliadz published his first theoretical text, the only one to be published in the USSR: a monograph devoted to his two friends Larionov and Gončarova.
Olga Rozanova wrote *The Foundations for a New Creation*, a text that was to be published in 1919 in the *Non-objective Creation and Suprematism* catalogue.

1914

The First World War broke out.
Chagall returned to Moscow from Paris and Berlin; El Lissitzky from Darmstadt; Kandinsky from Munich. Tatlin opened a studio in Moscow and, on 10 May, he exhibited his "synthetic-static" compositions.
The tour by Burliuk, Kamensky, and Mayakovski, begun in Charcov in December 1913, continued in Crimea from 7 to 28 January when, Mayakovski having involuntarily insulted the governor, the trio was obliged to flee as fast as possible in order to avoid being arrested.
Welcomed by the most famous names of the establishment, Marinetti arrived in Moscow on 26 January to hold two conferences on 27 and 28 January. In contrast to the enthusiasm of the conformist press and the middleclass public, Larionov published an invitation to throw rotten eggs at Marinetti whom he accused of having betrayed Futurism. Mayakovski interrupted his tour in order to take part in the manifestations against Marinetti. On 1 and 4 February, Marinetti spoke in Saint Petersburg in the Kalaznikoskaya room of the stock exchange. In the entrance to the conference room, before the first event, Chlebnikov distributed a violently hostile flyer.
The recital by the Burliuk, Kamensky, and Mayakovski trio continued in Minsk and then they returned to Moscow at the end of January to take part in the manifestation against Marinetti. From 20 February the readings then continued throughout the whole month of

March.
Also in March there was published *Pervyì Žurnal Russkich Futuristov* (First Newspaper of russian Futurists) edited by the Gileia group with the collaboration of, among others, Burliuk, Chlebnikov, Kamensky, and , Mayakovski.
Larionov organized the *N. 4* show with the collaboration of, among others, Sergei Mikhailovich Romanovich.
In Moscow there was published posthumously a collection of just nine poems Buben (Tambourine), the first and only book of poetry by the extremely young Bozhidar (Bogdan Petrovich Gordeev, 1894-1913) who died at just 19 years of age. The poems reveal characteristics that were to be found later in Dada poetry: the absence of any logical thread and a search for the absurd.

1915

The future founders of the Cabaret Voltaire arrived in Zurich: Arp from Paris, during the summer; Hugo Ball and Emmy Hennings from Germany in May; Tristan Tzara and Marcel Janco from Romania.
In Saint Petersburg in march, Puni organized the Futurist show *Tramway V*.
Kruchenykh published a collection of his poetry written in Zaum language: Zaum, *Zaumnaya Kniga* (Transmental Book). It was illustrated by Olga Rozanova who also designed the cover by gluing onto it an ace of hearts with above it a large white button. The texts and illustrations were purposely without any order and were often upside-down. The book's pages are just as singular with variable forms and different colours. On the last page was a Zaum poem by Alygrov, the pseudonym of the person who was to become one of the greatest linguists of the twentieth century: Roman Jacobson.
The Suprematist Manifesto signed by Malevič and Mayakovski was published.
Among the authors of the Zaum pamphlets were some who called themselves "Futurists": Kamensky-Zdanevich, Puni, and Stepanova. Others were among the Cubo-Futurists, and probably published in the same year: David Burliuk and Chenko-Stepanova. lastly there were the "Futurist-Suprematists" and, once again, Puni.
In the Futurist group's final show, *0.10*, Malevič presented his Suprematist works. Mikhail Menkov and Ivan Puni also took part in the show.
Naum Gabo made his first Constructivist works.
Tatlin installed his show of "Counter-reliefs" in Saint Petersburg.
Larionov and Gončarova left Russia in order to reach Diaghilev in Lausanne, Switzerland, and then they moved to Paris.

1916

In May André Breton met Jacques Vaché in Nantes and Paris. Apollinaire discovered Alfred Jarry and Sigmund Freud. On 5 February at number 1 Spiegelgasse, an ill-famed street in old Zurich, there opened the Cabaret Voltaire on the suggestion of Hugo Ball and Emmy Hennings. In June an anthology of the same name was issued. On 14 July the first Dada evening was held in a seventeenth century building in Zurich. In Berlin the Herzfelde brothers (Wieland and Helmut; the latter was to anglicize his name to John Heartfield) founded the Malik Verlag publishing house which was to publish all the Berlin Dada periodicals.
In Moscow in March Tatlin organized the show Warehouse in which participated Malevič, though without his Suprematist works, Exter, Ivan Kljun, Popova, and Rodchenko.
The fifth show of the Jack of Diamonds group opened in Moscow in November with works by, among others, Al'tman, Burliuk, Chagall, Exter, Popova, Rozanova, and Puni. El Lissitzky was working in Vitebsk with a group of artists and, under the direction of Chagall, illustrated works for children. Exter began to design scenery for Alexander Tairov's chamber theatre.

1917

In Zurich the first Dada exhibition took place (Galerie Corray, January-February). In March the Galerie Dada opened with a group show of work by the Sturm group. Because of the war the centre of European art activity shifted to New York where there arrived, among others, Marcel Duchamp and Francis Picabia. Duchamp published two Dada periodicals: *The Blind Man* (two booklets in April and May) and *Rongwrong* (July).
The October Revolution marked the beginning of the great development of the russian historical avant-gardes with, for example, the foundation of the Proletkult movement - of which Romanovich too was a member from 1922 to 1925 - and the birth of the *Organic Art* group. Anatoly Lunacharsky - People's Commissar for culture and education - nominated many artists of the Soviet avant-garde to administrative and teaching posts.
In Tiflis in November, Kruchenykh and Iliadz (Il'ya Zdanevich) undertook a recital of their Zaum poetry.
In December the duo was joined by the painter Kirill Zdanevich (brother of Iliadz) and by Igor Gerasimovich Ternent'ev to form the 41st group (perhaps because that is the strongest proof vodka).
Tatlin, Rodchenko, and Yakulov frescoed the Picturesque Café in Moscow. Mayakovski wrote an *Ode to the Revolution*. Anton Pevsner began to teach in Moscow (until 1923).

1918

In Zurich Tzara read his Dada manifesto on 23 June in the Meise room. It was due to this manifesto that Dada - until then vaguely avant-garde - no longer gave room to such various avant-garde movements as Cubists, Abstractionists, and Futurists, but assumed its own purely anarchic ideological connotation, well expressed in Descartes' phrase: "I don't even want to know if before me there have been other men" which Tzara printed in capital letters on the cover of the third *Dada* pamphlet (Zurich, 3 December 1918). In Berlin Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, and Franz Jung founded the Dada Club which began its activities with the collaboration of, among others, Jef Golyscheff, George Grosz, Raoul Hausmann John Heartfield, Wieland Herzfelde, and Hanna Höch.
In March, in Petrograd, there opened the last Jack of Diamonds show.
The 41st group appeared in a series of recitals in the Fantastic Tavern in Tiflis. In May Iliadz published *Yanko Krul Albanskai* (Yanko, King of Albania), the

first of his *Dra*, a name he gave to his theatrical works apparently written in Albanian but, in fact, written in Zaum. We find in these *Dra* many characteristics of Dada theatre: the absurd, black humour, the virtual absence of a plot which only served as a pretext for developing a series of situations, each more unlikely than the other. Lastly, there was the use of unreal characters, for example a flee which does not utter a single word, or other such unusual things as "drinkable turpentine".
Malevič taught at the Institute for Visual Arts and among his students was Nikolai M. Suetin. There was organized the first Exhibition of Young Muscovite Artists (1918-1921) which included, among others, Mikhail Ivanovich Menkov.

1919

In Paris, André Breton, Louis Aragon, and Philippe Soupault published the first number of *Littérature*.
In Cologne at the beginning of the year Max Ernst met Johannes Theodor Baargeld (pseudonym of Alfred Grünwald, founder of the Rhineland section of the German communist party) . Together they published the political periodical *Der Ventilator* (five pamphlets from February to March when it was banned by the British occupying authorities).
In the autumn the duo became a trio with the addition of Arp, who arrived from Zurich. This was how the Cologne Dada group began: *Zentrale W/3* (*West-stupiden* - Western stupidity - divided by 3: Arp, Ernst, Baargeld). In the Cologne Kunstverein in November the group installed the first Dada exhibition in which, apart from our trio, there appeared Hans Bolz, Angelika Hoerle, Paul Klee, and Anton Räderscheidt; the catalogue consisted of the one-off *Bulletin D*. In Hanover Kurt Schwitters began his Dada activities with his first *Merz* collages.
This and the following year saw the highpoint of Dada activities in Berlin. A plethora of Dada periodicals were issued: the one founded and edited by Hausmann was the most authentic expression of Berlin's Dada spirit: *Der Dada* (three issues, June, December, and the following April). The Herzfelde/Heartfield brothers, instead, expressed a more political stance than the Berliners with the publication of ferociously satirical periodicals or one-off numbers: Herzfelde, *Jedermann sein eigner Fussbaal* (February); Carl Einstein and Grosz: *Der blutige Ernst* (six issues all in 1919); Herzfelde: *Die Pleite* (five pamphlets that year, one in 1920, and the last one in June 1924): *Der Gegner* (18 numbers between 1919 and 1922).
On 10 February the Imagist group published an anti-Symbolist manifesto in the USSR. Titled *Declaration*, it was signed, among others, by Esenin, Shershenovich, and Yakulov.
On 27 April the tenth State art exhibition *Non-objective Creativity and Suprematism* was opened; the catalogue was published by Menkov. Rodchenko took part in this show, exhibiting spatial constructions and works from the *Concentration of Colour and Form* and *Black on White* series. He made a series of engravings on linoleum and began a "linearist" series: a cycle of paintings and graphics whose only form is a line.
In July a one-off issue of *41st* was published; both the summary and the manifesto of the group of the same name was signed, not just by Zdanevich, but also by Kruchenykh, Igor G. Ternent'ev, and Nikolai Chernyavsky: the "*41st* Company" united the left-bank Futurists and stated that Zaum was the obligatory form of every art manifestation. The scope of 41st was to use all its collaborators' great discoveries and to set the world on a new axis. In Tiflis Zdanevich published a further two *Dra*: *Asel Naprakat* (Sop for Hire) and *Ostrov Paski* (Easter Torrents). In the first he reached a new dimension of Zaum by inventing an onomatopoeic language for the love scenes, besides adopting new typographical expedients (amongst others, a different size of letter for what was spoken and what was sung). These expedients characterized all his last typographical layouts.
Ternent'ev published *17 Erundovyk orudii* (17 Absurd Utensils). Even before opening the book the reader read on the cover "There are no misprints in this book". The text perfectly matched Dada writings of the same period. Terent'ev asked to "think with your ears and not with your head"; he added, "similar sounds have a similar meaning" and concluded: "Only when the dictatorship of reason is abolished can there be born an art that is absurd, nonsensical: miracles laid bare". In an article published in 1923 he defended the importance of chance in the creative process.
In his *Triangle of Conclusions* (December-January 1920) the Expressionist painter Boris Zemenkov anticipated one of the theoretical points of the Nullists (who were to organize into a group in June of the following year) which was that the death of art is the outcome of research.
Tatlin created his plan for the Monument to the Third International which, however, was not to be constructed. Sofya Isakovna Dymshits-Tolstaya also collaborated on the project.
The Suprematist El Lissitzky (pseudonym of Lazar, or Eleazar, Marckovich Lisitskii) created his first proun, a term with which he indicated the moment in which you pass from painting to architecture; in other words, El Lissitzky wanted to "explore the visual language of Suprematism through spatial elements".
Malevič's association of students founded Unovis (*Unia novogo isskutsva/Utverditeli novogo isskutsva*: Union of Defenders of New Art) which was joined by, among others, Il'ya Zdanevich, Lazar Moiseevich Khidekel, Vera Ermolaeva, Nikolai M. Suetin, and Ivan Trofimovich Gavris. The Society of Young Artists (*Obmokhu*) was founded by the pupils of the Superior Institute of Technical Art, among whom Vladimir A. Stenberg; most of these pupils were students of Aristarkh Lentulov, Alexander Rodchenko, and Georgi Yakulov. The society organized many solo and group shows, among them, in September 1921, was the sensational *5 x 5 = 25* for which Mikhail Ivanovich Menkov published the catalogue. Participating, with five works each, were Alexandra Exter, Liubov Popova, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, and Alexander Vesnin.

1920

On 17 January the protagonists of the Parisian group of Dadaists - Breton, Aragon, Éluard, and Soupault -

were visited by Tzara who had just arrived from Zurich and was Picabia's house-guest. It wasn't by chance that 1920 was the culmination of the Parisian group's activity which was marked, between other events, by the Dada Festival (Sale Gaveau, Paris, 26 May). From 5 June to 25 August, the Otto Burchard gallery in Berlin organized the l'*Erste Internationale Dada-Messe* (The First International dada Fair) curated by Grosz, Hausmann, and Heartfield. This was the most important Dada show of the period.
In Moscow the art culture institute was founded (*INKUK*, 1920-1922) and was attended by, among others, Il'ya Chasnik, Gustav Klutsis, Vladimir Stenberg with his brother Georgi, and Alexander Vesnin. There was set up the *Vchutemas* art institute (an acronym for The Superior Institute of Art and Techniques, 1920-1927) where Alexander Drevin taught. This institute, similar to the Bauhaus in its aims, organization, and study areas, was to pass on Suprematism and Constructivism through its teachings. It was frequented by, among others, Gustav Klutsis, Sergei Jakolevich Senkin, and Kliment Nikolaevich Red'ko.
On the initiative of the poet Sergei Vladimirovich Sadikov the only USSR Dada group was formed in Rostov on the Don. Its members called themselves *Ničevoki* (Nullists) and included Susanna Grigorevna Mar, Elena Aleksandrovna Nikolaeva, Aleksander Usaakovich Ranov, Devis Umanskiy, Ryurik Jurevich Rok, and Oleg Efremovich Ehrberg. Their statute, published on 30 August, stated that, among other things, anyone could be a Nullist and that they would be divided into two categories: Nullists of creativity, and Nullists of life. The latter would be awarded the title of Chobo, i.e. revolutionary vagabonds. The Nichevoki Creative Office was established (TBN: *Tvorčeskoe Bjuro Ničevokoc*) consisting of Sadikov, first secretary, and Ehrberg, Mar, Nikolaeva, Ranov, Rok, and Umansky.
On 30 August the TBN announced its Nullist poetry decree, with the following commandment: "Write nothing! Read nothing! Say nothing, print nothing because art research leads to nothing but annihilates". A Revolutionary Tribune was established by the Nichevoki and consisted of Boris Zemenkov as well as by the previously mentioned Sadikov and Rok. The Nullist poetry decree was posted in the window of the headquarters of the poets union on the main street of Rostov on the Don. This led to a gathering of people, among whom Alekseev - an actor in Rostov's summer theatre - who began to read and comment on the decree and thus provoked an intervention by the political police and his own arrest.
In Moscow Ranov and Rok published *For You/ Manifesto and Verses for Nullists*. That summer Zdanevich discovered Dada after a friend had sent him news about it from Paris. On 24 August the TBN published a certificate issued to "the citizens who are part of the Nullists and who can prove that they have stopped being animals because they have become Nullists". In September Zdanevich published in the USSR, as has already been mentioned, the last of his Dra in untranslatable Zaum: *Zga Y Akaby*. Zga is an extremely rare russian word whose meaning ranges from "obscurity " to "a little". But Zga was also the name of an all-important personage for *Dra*: a hermaphrodite through which the other key person becomes a mirror that is transformed into another actor as "though Zga were dancing with him/her and giving life to the other two people. But at last the mirror broke and so the first Zga could go back to sleep". Ternent'ev published a second important theoretical text: *Traktat o splošnom neprilični* (Treatise on Total Indecently) in which the typography reflected the ideological content of the text: the letters were upturned or laid flat; Latin letters were mixed with Cyrillic ones; italic or roman characters were mixed together in the same word. All typographical means either were, or were utilized to, create an absurd composition in which Ternent'ev's attack on reason found a plausible and correct frame of reference.
On the occasion of their first open-air show in Moscow, Gabo, and his brother Antoine Pevsner, published their *Realist Manifesto*. Tatlin recreated the model for his Monument to the *First International* on the occasion of the eighth Soviet Congress.

1921

In its second and last year, the Parisian Dada group published, on 12 January, its *Dada soulève tout* manifesto which, among other things, underlined its break with the Futurists: "Futurism is dead. Of what? Dada". The manifest was signed by American, Belgian, German, and Italian Dadaists: Louis Aragon, C. W. Arensberg, Jean Arp, J.T. Baargeld, André Breton, Gabrielle e Margherite Buffet, Gino Cantarelli, Jean Crotti, Marcel e Suzanne Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Julius Evola, Richard Huelsenbeck, Clément Pansaers, Benjamin Péret, Francis Picabia, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara, and Édgar Varèse. There was a historic Dada evening in the Galerie Montaigne.
In Berlin on January 20 there was held the historical *Dada-ball* evening. In Italy there was the first and last year of Dada activity and here there was to be seen the group's first show (with Cantarelli, Evola, and Fiozzi) in the Galleria Bragaglia. The first evening, on 15 April, was only the first of five Dada evenings (the last one was on 23 May in the Circolo danzante Giovanelli) with recitals of poetry by Aragon, Cantarella, Evla, and Tzara, music by Georges Auric and a conference by Evola during which he violently attacked Futurism. In New York Duchamp and Man Ray published the first and only number of *New York Dada*.
The Foundation of the Makovets group (1921-1926) which Sergei M. Romanovich joined the following year. The *Nullist Manifesto Call to the Dadaists* was published in Rostov on the Don on 7 April. A week later there followed the *Third Class Funeral* manifesto. On 15 April the Expressionist painter, Boris Zemenkov, renounced the adjective Expressionist and asked to become part of the Nullist group. On the first of May the *Nullists From the TBN to the russian Field* manifesto was published. On 2 July Zemenkov became part of the TBN and published his *Decree for Painting*. On 3 July the Nullists undersigned the Decree About the Separation of Art from the State, which was undersigned by the TBN group (Ehrberg, Nikolaeva, Ranok, Rok, Zemenkov, and Sadikov, the latter being its First Secretary). On 30 July the poet Susanna Mar asked to

be "temporarily excluded because of her shift to the Imagist group". In answer to this her husband, Rok, divorced her.
On 25 September the Creative Office created by Nichevoki decided to publish the first issue of the periodical *Dog's Kennel*. In his introduction he explained that the name of the periodical "was suggested by the Dadaists" and that "we liked the union of the two words". He finished up the introduction by saying that its aim was to "disintegrate and demoralize belles lettres as championed by the resolutions of the Nullists' Creative Bureau on 5 December 1920".
In Baku, Kruchenik published his second manifesto, *Declaration of Transmental Language*, which took up and developed the ideas of the first, 1913, manifesto written in collaboration with Chlebnikov. Among those who wrote Zaum poetry were also many painters; among them were Pavel Filonov, Malevič, and Olga Rozanova. Zdanevich was invited to Paris in order to organize a show of avant-garde art. The show was then cancelled, but he decided not to return to the USSR all the same, and settled in Paris where he founded the *41 Degree University*. Varvara Stepanova held a conference on Constructivism in the Moscow Institute of Culture.

1922

In the Café Caméléon in Paris, in April, Zdanovich held two conferences: *The House by the Sea* (on 15 April) and *Poetry After Bathing* (28 April). The Berlin Dada group completely disintegrated: Golyscheff and Grosz left it and Huelsenbeck left for Leipzig. In Weimer in October the Dadaist Constructivist Congress was held.
From the second semester 1921 to the first semester 1922 the Nullist poets were extremely active. Zemenkov published two collections of poetry, one poem. a short story, and three theoretical works; Nikolaeva three poems, a work in prose, the outline of a play, and a theoretical work; Rok, five theoretical works, two poems, and a novella; Ranov, three works in prose, and various articles.
Malevič became the director of Unovis (see 1919 above) when he moved to Petrograd in order to work for the State porcelain works. For the same reason Nikolai M. Suetin later followed him.

1923

In the Théâtre Michel on 6 July there was held the *Cœur a Barbe* evening which ended with a riot provoked by the inclusion of people who had been heavily attacked by the Dadaists. In Hanover Schwitters published the first issue of his periodical *Merz*. In January Schwitters and his wife arrived in The Netherlands in order to organize, with Theo and Nelly van Doesburg, Dada activities. On 10 January there was the first Dada event: *Kleine Dada Soirée* (A Small Dada Evening) in The Hague art club. On 26 January there was a Dada matinee in the Diligentia, also in The Hague; as usual with Dada events, the reaction of the public was so tumultuous that the third event, programmed for 8 October in the Bessum Concordia theatre, was annulled due to the lack of public support. However, the events were continued with happier results, due to the variety of the programme which included musical numbers by Nelly van Doesburg, in other Dutch towns such as Harlem and Drachten where Dada activities in The Netherlands were concluded.
In Petrograd, Mikhail Matyushin's students, including Ksenya Vladimirovna Ender, founded *Zorved* (a russian portmanteau word combining *zor* - look - and *vedenie* - awareness) concurrently with the publication of an article by their professor, *Not Art but Life*. In March Mayakovski published the first number of *LEF* - the mouthpiece of the Left Front of the Arts (the final number was published in 1925). Kruchenik edited the *Biological Change of russian Verse* and in it included an essay by Terent'ev: *Maršrut šarizny* (The Road to Globalism) in which he defended the role of chance in the creative process.

1924

In Paris in October André Breton published the first Surrealist Manifesto.

1925

The first show of the Surrealist group was held in the Galerie Pierre in Paris. Arp, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, and Picasso all took part in it. On 8 May the Parisian Union of russian painters organized the *Bal de la Grande Ourse*; among the participants were Gončarova, Larionov, Rodchenko, Man Ray, Picasso, and Fernand Léger. Iliazd hung from the balcony of the ballroom a Zaum poem. In Berlin, Herzfelde predicted in his book *Die Kunst ist in Gefahr* (Art in Danger) the end of Dada in Berlin. "Dadaism, amidst the shouting and sarcastic laughter, broke with its own limited milieu; it was presumptuous and overestimated and, wanting to be on the cusp between social classes, recognized no individual responsibility for the individual towards life and society [...]. It was no longer possible to laugh; there were far more important problems than art".
After 1925, with the death of Lenin in 1924, the exile of Trotsky, and with Stalin who had taken over the reins of power, so-called "Socialist Realism" came to power and the Soviet avant-garde ended.

1. *Les Peintres cubistes / Méditations esthétiques*. Paris, Eugène Figuière 1913, p. 12
2. *Idem*, p. 38

Renzo Margonari

Reperti dell'avanguardia russa

Possiamo fortunosamente - e fortunatamente - accogliere opere sino a oggi sconosciute di alcuni tra i maggiori maestri russi post rivoluzionari. L'osservazione e i pensieri introdotti, l'epoca e gli avvenimenti testimoniati da questi dipinti sono commoventi. Giungono a noi come preziosi relitti salvati da un naufragio, dopo aver galleggiato su onde procellose tra i turbini delle tempeste e l'inerzia delle bonacce, infine pervenuti alla spiaggia dove li ha depositati una lenta risacca. Questi reperti sono stati raccolti da occhi attenti e mente aperta quando ben pochi vi avrebbero prestato attenzione, e valutati rispettosamente con l'obiettività della distanza storica, apprezzando la testimonianza e l'ardita bellezza di un processo del pensiero artistico che ha rischiato la cancellazione, la "soluzione finale" di marca totalitaria. Sono dipinti percepiti con l'emozione delle figurazioni provocanti che destarono rifiuto o accoglienza problematica e accesi dibattiti attizzati dalle passioni contingenti che destarono quando furono concepiti. Furono ideati per partecipare al rinnovamento rivoluzionario sociale della Russia che sarebbe dovuto essere accompagnato anche da una rivoluzione dell'immagine e sarebbe stata l'immagine di quella rivoluzione. Ora li osserviamo con il distacco critico e l'attenzione scientifica di un entomologo che analizza l'aspetto di un insetto raro. Sono documenti rari e preziosi che consentono di implementare la scarsa conoscenza di quel tratto storico cui appartengono. Il loro viaggio nel tempo ha ormai toccato il limite secolare.

Conosciamo gli avvenimenti che determinarono queste immagini e le motivazioni della loro essenza poetica, così come la storia spesso tragica degli autori. Si tratta di opere d'arte essenziali per lo sviluppo del gusto figurativo, ma talvolta furono ripudiate dai loro inventori stessi per non finire nei gulag staliniani, come accadde a qualcuno che volle perseverare e i cui lavori sono presenti in questa raccolta. Come aprendo un deposito rimasto serrato fino a ieri, oppure scoprendo fortuitamente un documento sperso tra carte d'archivio, la sola vista di queste immagini, prima ancora di formulare una riflessione circa il pensiero che ne determinò il dato estetico, suscita un'emozione strana, poiché il loro aspetto ormai accolto e metabolizzato nella storia dell'arte del XX secolo, ci sembra familiare ma come rivestito da una patina misteriosa che si è depositata col tempo e segnala il miracolo della loro sopravvivenza. Hanno vinto la clandestinità, resistendo al disprezzo, al disinteresse, al rifiuto preconcetto nel quale l'avvento del Realismo Socialista, la pittura di Stato che ha dominato l'arte figurativa russa fino alla Glasnost gorbacioviana, li aveva letteralmente sepolti e ammutoliti.

Durante l'epoca staliniana si erano nascostamente costituite delle piccole collezioni clandestine, ma non tutte sopravvissero per riapparire dopo il liberalismo post bolscevico. Alcune furono disperse o distrutte, qualche altra poté filtrare all'estero avventurosamente come avvenne nell'ambito letterario con la pubblicazione di alcuni straordinari romanzi. Come un brano archeologico sottratto al suo ambiente perde significato, così questi materiali, dopo la caduta della "cortina di ferro" non furono reintegrati nella sequenza storica e sociale cui appartengono. Ciò che l'Occidente conosce dell'arte nel periodo che va dal 1920 al '30 in Russia, è ancora oggi approssimativo, e si deve al collezionismo preveggente di chi volle - talvolta nel pericolo - in qualunque modo, che queste opere sopravvivessero.

Queste collezioni semiclandestine, in genere, sono raccolte di scarsa consistenza numerica. Rammento, ad esempio, che per mettere insieme abbastanza lavori per la bella mostra milanese del 1989 sull'avanguardia russa, si dovettero riunire materiali provenienti da ben diciannove collezioni private (i musei italiani ne sono pressoché privi). I curatori stessi, peraltro, avvertivano onestamente che si trattava di una rassegna da considerare incompleta non potendo rappresentare appieno il fermento d'idee che animò il tratto storico considerato.

La generazione rivoluzionaria di artisti russi volle ripercorrere con foga inaudita le ricerche che almeno tre generazioni precedenti avevano sperimentato, pretendendo addirittura di condurre all'estremo quelle esperienze e superarne il limite. Furono, dunque, radicali e intransigenti ricercatori di nuove forme, con nuove idee. Volevano allinearsi alle forme di pensiero che intanto si erano affermate tra le avanguardie figurative occidentali e superarle, pretendendo giustamente di conferirvi una specificità russa. Così, adottando i linguaggi più attuali, seppero dare un fondamentale contributo allo sviluppo della ricerca figurativa internazionale e diventarne famosi protagonisti. Alcuni furono ben noti in Europa prima di sparire nel tragico silenzio bolscevico. Tale è la sintesi più succinta che si possa dire circa la loro storia. Oltre le storicizzazioni e le sinossi, la vera vicenda di quel periodo e di quegli artisti, di quelle idee, è conosciuta appena attraverso pubblicazioni, riviste e manifesti che sono rimasti fortunosamente nelle biblioteche e negli archivi, nei depositi dei musei. Da qualche anno se ne parla spesso, si tengono mostre (alcune mescolando interpretazioni e concetti tra pittura di regime e d'avanguardia; altre ostentando chiare intenzioni revisionistiche col mettere sullo stesso piano l'arte di pensiero con quella realista propagandistica) ma il vero svolgimento dei fatti, l'individualità dei personaggi, le soggettività delle ricerche che ognuno di essi condusse individualmente o nei gruppi, le motivazioni filosofiche e sociologiche delle mutazioni percorse, sono in gran parte ancora misteriose. Le memorie dell'arte non ci hanno ancora rivelato i documenti essenziali delle ragioni sociali, sentimentali, estetiche, per le quali gli artisti mossero entusiasticamente le proprie ricerche perorando che alla Rivoluzione dovesse conseguire logicamente anche un'Arte Rivoluzionaria, mentre a causa dell'applicazione estremista e integralista degli stessi principi furono, invece, rifiutati. Purtroppo, a fronte di una produzione che crediamo sia stata feconda e numerosa, poche opere sono sopravvissute dopo gli internamenti, i processi, le deportazioni, gli autodafé che colpirono i loro autori, e il cospicuo numero di

lavori inediti presentati in quest'occasione espositiva sembra un piccolo miracolo.
Questa rassegna ci fa credere - almeno stavolta - al detto che "in arte il tempo è galantuomo". La voce di questi artisti fu soffocata nel momento del suo tono più alto e non commuove solo l'elevatezza della qualità estetica, ma la rarità e la singolarità di ogni dipinto, il pensiero della storia artistica e personale che ciascun autore ha vissuto. Questa collezione, dunque, rappresenta un tassello fondamentale per ricostruire il mosaico delle avanguardie russe sulle quali si ragiona ma con poche "pezze d'appoggio", se non il lavoro di quegli artisti che prudentemente ripararono all'estero, soprattutto in Francia, ai primi segni della chiusura autarchica del governo sovietico. Queste opere, alcune delle quali furono realizzate quasi clandestinamente nonostante un veto spietato, hanno un costo umano e sono il simbolo dell'insopprimibile pensiero progressista che comunque conduce l'arte al proprio destino di verità poetica.
C'è un "clima" culturale cui riferirsi per ritrovare la sensazione della laboriosa sperimentazione che coinvolse i giovani artisti russi, i percorsi lungo i quali si avviarono frequentando dapprima gli ambienti dell'avanguardia internazionale e del Futurismo italiano già dai primi anni, stabilendo un laboratorio attivo, un'officina della ricerca estetica, brutalmente stroncato già nel 1929 con la destituzione di Anatoly Vasilyevic Lunatsciarky da Commissario del Popolo per l'Istruzione, seguita un anno dopo dal suicidio del gran poeta Vladimir Vladimirovic' Majakowskji, bandiera dell'avanguardia sovietica, tragico fatto che coincide con la ratificazione governativa della propaganda culturale bolscevica. Nel 1936 fu proibita con gravissime sanzioni per i trasgressori ogni forma d'espressione artistica non autorizzata dalle associazioni governative. Anche per questo guardiamo le opere filtrate attraverso le maglie strette del tempo provando una strana emozione, simile alla letizia che proviamo quando ritroviamo un amico sopravvissuto a un grave pericolo.
Queste immagini -preziosi materiali conoscitivi- ci aiutano a ripianare qualcuna delle molte lacune ancora troppo estese nella storiografia delle avanguardie russe. Da vari decenni vediamo sempre gli stessi dipinti, gli stessi autori, e frequentemente si tratta di opere tarde, divenuteci famigliari talché hanno perso il profumo intenso dell'incunabolo, del documento che si tocca con reverenza e acuta attenzione per ogni indizio e dettaglio nel corrispondere al proprio tempo. Disponiamo ora di alcuni favolosi "libri d'artista". I famosi ma quasi sconosciuti libretti "Zaum" che precedono di un secolo le manifestazioni della cosiddetta Poesia Visiva, fanno sospettare che la verità della vicenda avanguardistica russa sia in gran parte ancora nascosta tra le pieghe della storia fin qui creduta e spesso ricreduta. Forse, non si potrà mai ricomporre completamente l'intero mosaico poiché vi è stata una coercizione micidiale che ha perfino soppresso fisicamente alcuni autori finiti nei campi di lavoro forzato della Siberia. I libretti "Zaum", realizzati a mano con materiali scadenti, precari, talché oggi sono delicatissimi da trattare come tomi antichissimi oltre che preziosi, derivano indubbiamente dai collage cubisti e dalle "parolibere" futuriste, ma per l'esplicito nonsense della relazione tra immagine e testo, l'impossibilità di riconoscervi un significato e farne lettura, s'identificano meglio con l'elemento dadaista, così da mostrarci - più dei quadri - quali sono le radici dell'avanguardismo russo che alcuni hanno voluto imprudentemente denominare cubo-futurismo, senza contare le correnti costruttiviste anticipate e congiunte con le idee su cui fondarono i principi del Bauhaus.
Sono degli oggetti, null'altro che oggetti d'arte. Abbiamo qui, dunque, nuovi indizi di quella storia che ancora si nasconde a tratti e possiamo ricavarne importanti informazioni, soprattutto perché alcuni protagonisti non figurano tra i pochi solitamente menzionati nelle nostre antologie. Essi avevano già intuito la dimensione europea delle sperimentazioni estetiche che si stavano compiendo nel pluralismo d'idee differenti tra loro e persino contrastanti. Avevano compreso che l'arte del futuro sarebbe stata "globalizzata" con libertà di linguaggio, libera da ogni finalità socio-politica; un'arte svincolata da ogni utilitarismo e dedicata al perseguimento sempre più evidente della novità poetica. L'arte sarebbe servita all'arte. L'importanza di questa breve mostra, dunque, supera la sua estensione fisica (in realtà - come ho detto - tutt'altro che limitata). È uno scandaglio gettato orizzontalmente nella storia dell'estetica del XX secolo.

Renzo Margonari

Evidence of the russian avant-garde

Fatefully and fortunately we can greet works by the greatest post-revolution russian masters who until today were unknown. The observations and thoughts they introduced, and the epoch and events that these paintings testify to, are extremely moving. They have come down to us like precious relics saved from a shipwreck, after having floated on stormy waves between the raging of tempests and dead calms and, at last, have been pushed to shore by the undertow. These finds were gathered together by those with sharp eyes and an open mind, at a time when only a few paid any attention to them, and they respectfully evaluated them with the objectivity of historical distance, in full appreciation of the testimony and extreme beauty of a kind of art that had risked being wiped out, the victim of a totalitarian kind of "final solution". These are paintings conceived with a feeling for provocative figuration and which, when they were created, led to rejection or were accepted with difficulty, as well as causing a lively debate fuelled by strong passions. They were conceived in order to be part of the revolutionary social renewal which was to have been accompanied by a revolution of imagery, the imagery of the revolution. Now we look at them with critical detachment and the scientific attention of an entomologist who analyzes the appearance of a rare insect. They are rare and precious records that allow us to implement our scarce knowledge of the historical time they belong to. Their journey in time has, by now, reached a century.
We know the events that led to these mages and the motives for their poetical essence, just as we know the, often tragic, history of their authors. We are dealing with works of art that are essential for the development of figuration but which, at times, were even repudiated by their own creators in order not to end up in one of Stalin's gulags, as, in fact, happened to those who wanted to continue and whose works are to be seen in this collection. As though opening a deposit that had been closed until yesterday, or fortuitously discovering a document hidden in the archives, just to view these images, even before beginning to reflect on the thoughts that led to this particular aesthetic result, a strange feeing is aroused since their aspect. This, by now accepted and digested by the art history of the twentieth century, seems familiar to us but as though wrapped in a mysterious patina deposited by time and marking the miracle of their survival. They have come out of hiding, have resisted contempt, lack of interest, and the preconceived rejection in which Social Realism, the State painting that dominated russian art until Gorbachev's Glasnost, had buried and stifled them. During the Stalinist period they were to be found in small clandestine collections, but not all of them survived to appear after post-Bolshevik liberalism. Some were lost or destroyed, others filtered abroad, as happened in literature with the publication of some extraordinary novels. Just as an archaeological find loses its meaning when taken from its context, so these materials, after the fall of the Iron Curtain, were not reintegrated into their own social and historical setting. What the West knows about art from the period between 1920 and 1930 in Russia is still very approximate, and it is due to foresighted collectors - sometimes at great danger to themselves - that these works have survived. Generally, these semi-clandestine collections were very small indeed. For example, I remember that in order to put together enough works for the beautiful russian avant-garde show in Milan in 1989, the organizers had to unite material from some nineteen private collections (Italian museums have virtually no works at all). Furthermore, even the curators themselves honestly warned that the exhibition had to be considered incomplete because it was not possible to fully show the ferment of ideas that enlivened the period in consideration.
With unprecedented passion, the revolutionary generation of russian artists aimed at revisiting the art that had been experimented by at least the three preceding generations, insisting on going to the extreme limits of such experiences and even going beyond these limits. So they were radical and intransigent researchers of new forms, with new ideas. They wanted to be in line with the kinds of thought that, in the meantime, had been expressed by the Western avant-gardes, and go beyond them, rightly claiming to give them a specifically russian aspect. And so, by adopting the most up-to-date languages, they were able to make a basic contribution to the development of international figurative art and become its most famous protagonists. Some became well-known in Europe before disappearing into the tragic Bolshevik silence. This is the most concise summary we can make of their history.
Apart from summaries and historicizing, the real facts about that period, its artists, and its ideas are only just obtainable from publications, magazines, and manifestos that, luckily, have remained in libraries, archives, and museum basements. For some years there has been a lot of discussion, shows have been held (some mixing interpretations and concepts of regime painting and that of the avant-garde; others clearly being revisionist and putting on the same level real artistic thought and propaganda art); but the real development of the facts, the individuality of the artists and the subjectivity of the researches that each one of them made either individually or as part of a group, and the philosophical and sociological reasons for their change of course, have remained wrapped in mystery. Art history has still not exhibited the essential documents for the social, sentimental, and aesthetic reasons which led these artists to enthusiastically promote their art as a logical continuation of the Revolution while, as a result of the extreme application of their very principles, they themselves were rejected. Unfortunately, of this output which, I believe, was fertile and abundant, only a few works have survived after the internments, the trials, deportations, and self-immolations that overwhelmed the artists, and the large number of previously unseen works now on show seems a small miracle.
This exhibition leads me to believe - at least on this occasion - the saying that "in art time is a gentleman". The voice of these artists was suffocated at the time it was at its highest; what is moving is not just the great aesthetic quality, but the rarity and individuality of each

painting and of the art-historical and personal thoughts that each artist experienced. This collection, then, is a fundamental tessera for constructing the mosaic of the russian avant-garde about which we reason but with very little backing, except that of the works of those artists who prudently went abroad, above all to France, at the first signs of the Soviet government's autarchic closing down. These works, some of which were made almost in hiding because of a ruthless repression, had a human cost and are a symbol of an irrepressible progressive thought that led art towards its destiny of poetic truth.

There exists a cultural "climate" to refer to in order to rediscover the sensation of industrious experimentation that involved the young russian artists and the development they underwent from their experience of, firstly, the international avant-garde and then of Italian Futurism; they created an active workshop for aesthetic research which was brutally destroyed already in 1929 when Anatoly Vasilyevich Lunasciarky, the People's Commissar for Education, was deposed, followed a year later by the suicide of the great poet Vladimir Vladimirovich Mayakovski, the flag-bearer of the Soviet avant-garde, a tragic event that coincided with the government's ratification of Bolshevik cultural propaganda. In 1936 any transgressions of the forms of expression approved by governmental associations were prohibited and Punished with heavy sanctions. For this reason too we look at the works through the funnel of time and feel a strange emotion, one similar to the pleasure we find when we find a friend has overcome a great danger.

These images, these precious materials for our information, help us to fill some of the many gaps that are still rife in the history of the russian avant-gardes. For some decades we have seen the same paintings, the same artists; all-too often we have seen late works which have become over-familiar because they have lost the intense perfume of an incunabula, of a document that we touch with reverence and pay great attention to for each clue and detail it offers about its own times. We now have various fabulous "artist's books". But the famous but almost unknown "Zaum" pamphlets that preceded the manifestations of so-called Visual Poetry by a century make us suspect that the russian avant-garde is still mainly hidden in the corners of an art history which, until now, we have believed in and at times changed our mind about. Perhaps we can now never recompose the whole mosaic because there has been a deadly force that even physically suppressed the artists, who finished in work camps in Siberia. The "Zaum" pamphlets, made by hand with shoddy materials and thus so delicate that they must be treated like antique books, derive without a doubt from Cubist collages and from Futurist "parolibere", but due to the deliberate nonsense of the relationship between words and images and the impossibility of making sense of them, they should more correctly be classified with Dada: this shows us, even more than in the pictures, the roots of the russian avant-garde which some have imprudently denominated Cubo-Futurism, without taking heed of the anticipations of Constructivist currents and the ideas on which the Bauhaus was based. They are objects, nothing other than art objects. So here we have further hints of that history still partially hidden and from which we can derive important information, above all because some of the protagonists do not figure among those few usually mentioned in our anthologies. They had already intuited the European dimension of the aesthetic experiments that they were undertaking with their different and even antagonistic ideas. They had already understood that the art of the future would be "globalized" with the freedom of languages, liberated from any socio-political aims: an art liberated from any kind of utilitarianism and increasingly devoted to following poetic innovation. Art would serve art. The importance of this show, then, goes beyond its physical size (which, as I have already said, is anything but limited). It is a plumb-line thrown horizontally across the history of twentieth century aesthetics.

Gianfranco Ferlisi

Un inedito viaggio nelle avanguardie russe: dal Fante di Quadri al Costruttivismo

Quando si scopre un nucleo di inedite opere d'arte, messe insieme dalla sensibilità di un piccolo ma colto gruppo di collezionisti, pare di assistere alla materializzazione di un miracolo. E il miracolo è ancora più grande se si pensa a un nucleo consistente di opere appartenenti alle *Avanguardie Russe*. Ma se ci trovassimo tra Mosca e San Pietroburgo non ci sarebbe granché da stupirci. Lo stupore diventa inenarrabile se questo nucleo ragguardevole emerge tra le nebbie di Mantova e Verona. Nasce perciò da questo ritrovamento l'idea di una mostra che si confronta con la voluta e trasversale relazione della galassia spigolante e vivida di chi accumula arte. Ed è ovvio che questo ritrovamento non possa, dunque, offrire il rigore di una visione storico-critica lineare e calibrata. In questo nostro percorso, sarà semmai la seduzione della scoperta a prenderci la mano e poi il fascino della concreta bellezza di molteplici singolarità che emergono come da uno scavo in una lava solidificata e fattasi tufo.
Nella specificità del patrimonio collezionistico lo sguardo può comunque indugiare su inconsueti bagliori estetici che rimandano al *Cubofuturismo*, al *Raggismo*, al *Suprematismo*, al *Costruttivismo*. E tutte le opere parlano di una improvvisa tensione che conduce gli artisti a liberarsi, progressivamente, della coltre della figuratività, per ribadire una inedita attenzione alla forma, alla centralità del colore, a una raffinatezza inesplorata della fattura dell'oggetto creativo.
Fu David Burliuk, ancor prima di Majakowskij, a tessere i primi fili della vicenda cubofuturista che legavano l'esplosione creativa alle parallele ricerche dell'occidente. Nasceva, nel 1911, il gruppo artistico-letterario soprannominato "Gileja" i cui aderenti si facevano chiamare "Budetljanin" ovvero uomini del futuro.
E in mostra un raro libretto di David Burliuk, composto da otto tavole in *linguaggio Zaum*[1], rappresenta l'ideale *ouverture* per alzare un sipario sullo sfondo delle prime due decadi e mezza del Novecento, quando in Europa alcuni grandi artisti europei costruivano un linguaggio assai unitario, anche se declinato con pluralità di accenti. E le avanguardie proliferarono da Parigi a Mosca, da Roma a Berlino in una straordinaria e mai più ripetuta intensa sintonia.
Quegli artisti avevano un progetto, forse un sogno comune: l'affermazione di un uomo che guardava alla religione del progresso con un desiderio di fondare un consorzio umano completamente nuovo, un mondo in cui l'Arte potesse divenire fondamento di una società più egualitaria e giusta.
Ma procediamo con ordine e torniamo alla nostra mostra. Il primo gruppo consistente di opere che apre la rassegna, omogeneo dal punto di vista tecnico, offre quindici rarissimi e inediti oli di Natan Al'tman, Ivan Gavris, Lazar Khidekel, Ivan Kljun, Aleksandr Vasilievich Kuprin, Alexandre Jakovlev, Mijail Vasilievich Le-Dantju, Aristark Vasilievich Lentulov, Mickail Men'kov, Klement Red'Ko, Ol'ga Rozanova, Sergey Sen'kin, David Petrovic Shterenberg, Nikolay Suetin. Sono opere che ci catapultano, innanzitutto, nel fervido periodo in cui si agita il gruppo "Fante di Quadri" (Bubnovyj valet), all'estate del 1909, quando Larionov, con il sostegno finanziario di Aristarch Lentulov e con l'apporto di David Burliuk, diede vita a un'esperienza artistica, il "Fante di quadri" appunto, nome ispirato dalla carta da gioco e dal simbolo cucito sulle uniformi dei prigionieri civili. Esplicito l'intento di critica politica, che mirava a una avventura estetica volta a rinnovare, superare ma anche schernire e oltraggiare il gusto borghese e gli orizzonti dell'accademismo.
Due linee di sviluppo emergono già in questi primi anni del Novecento e sono ben documentate dalle opere esposte: la prima linea - qui rappresentata da artisti quali Lentulov, Kuprin, Jakovlev, Le-Dantju, Shterenberg -, al di là della scoperta di un neo-primitivismo autoctono, diviene teatro attivo, che accoglie e produce testimonianze fra le più innovative della scena artistica europea d'allora: dall'espressionismo tedesco agli esiti della pittura francese.
L'altra linea, più inquieta e avventurosa, porta ben presto allo snodo dell'esperienza *Cubofuturista* e poi al *Suprematismo* e al *Costruttivismo*.
La sezione successiva presenta 29 lavori su carta, elaborati prima che il potere monocratico e possessore di tutti i mezzi di produzione e di organizzazione culturale, dopo la rivoluzione d'Ottobre, varasse un nuovo orientamento culturale che, secondo le definizioni correnti, prende il nome di *realismo socialista*. Il suicidio di Majakovskij, il 14 aprile 1930, segna lo spartiacque tra due epoche e la fine del periodo delle Avanguardie.
Emerge in tali 29 opere una accelerazione formale improvvisa, un massimalismo estetico profetico e utopistico. Ci si sta muovendo nel decennio immediatamente successivo alla presa del potere da parte di Lenin: la fiducia nelle potenzialità della rivoluzione è estrema. Le Avanguardie si riorganizzano ora come un sistema planetario formato da una varietà di corpi celesti, mantenuti in orbita dalla forza di gravità delle nuove idee. I presupposti impliciti nel *Cubofuturismo* sono spinti ai limiti della sperimentazione: il grado zero dell'oggetto e del soggetto è già proclamato da Malevič nel 1915 mentre, pressappoco negli stessi anni, Tatlin collauda l'armonia della materia.
In tale sistema orbitano Aleksandr Michajlovič Rodčenko e sua moglie Varvara Stepanova. Anche loro provavano a cambiare il mondo e a stravolgere le sensibilità borghesi. La loro storia e la loro creatività è, in buona parte, strettamente legata allo sviluppo degli avvenimenti politici susseguenti alla rivoluzione d'Ottobre e alla costruzione dell'URSS. I due coniugi, con Majakovskij ed altri artisti fondano, nel 1917, la Lef, una federazione di pittori cubofuturisti, suprematisti e non oggettivisti, scatenati, inizialmente, dagli ideali della rivoluzione bolscevica. Un assoluto senso di iconoclastia, nelle opere presentate in mostra, esprime tutta l'opposizione all'arte tradizionale. La rottura con il passato è radicale.
L'avventura estetica continua con rarissime opere

su carta di Ivan Kljun, attraverso la poetica dei suprematisti, dentro l'eco di una battaglia volta a liberare gli oggetti dall'obbligo dell'arte. Un mondo puramente pittorico inneggia alla rimozione, dalla coscienza dello spettatore, dell'abitudine a cercare ancora, nella pittura, riposti angoli di natura, struggenti sensualità d'arte sacra, mitologie simboliste.
Sulle orme di Malevič, il pittore punta alla più completa semplificazione degli elementi figurativi per giungere all'essenza 'suprema' della visione, alla trasformazione persino della sua stessa persona per toccare il grado zero della forma, per sfuggire alla palude dell'accademismo. Tocchiamo, nelle preziosissime carte, una completa semplificazione che porta ad adottare un repertorio minimale di figure geometriche, a muoversi tra i principi morfologici del cerchio e del quadrato e la ritmica acutezza della linea e del triangolo. Ivan Kljun così ci osserva, osservato, dalle altissime vette del suo universo suprematista insieme a El Lissitzky e a un suo raro acquerello degli anni Venti in cui la sintesi dei caratteri del *Costruitivismo* e del *Suprematismo* è giunta a perfezione. Un regolare ritmo meccanico, di matrice costruttivista, agisce qui tramite un cerchio stinto di rosa mentre nel frattempo, un quadrato rosso cardinale e altre figure geometriche lottano contro il caos.
Anche Ivan Puni (conosciuto in Francia come Jean Pougny), nipote del musicista Cesare Pugni, aderì al gruppo suprematista. Questo grande precursore del *ready made* si esalta, in mostra, nei lavori su carta. Segno e colore sembrano portare a galla oscure verità psichiche, antichi calligrammi sciamanici. I suoi lavori sarebbero piaciuti a Luis Aragon, che talvolta collegava i nuovi esiti della pittura al recupero delle pratiche magiche, alla loro origine in relazione a rappresentazioni plastiche proibite da molte religioni. La predicazione maleviciana conduce ad emulare la rappresentazione di un mondo che nega la figurazione anche astratta. La poetica del *Suprematismo* geometrizza lo spazio della pittura verso la costruzione di un linguaggio che chiede la massima purezza esprimibile nella scansione di forme primarie.
Ma nulla vietava che la deriva energetica verso il vuoto assoluto, verso la purezza più spinta, potesse reificarsi. Nikolai Suetin, ad esempio, applica le teorie artistiche di Malevič, non solo nel campo della pittura, ma anche a oggetti utilizzabili nella vita quotidiana. Negli anni successivi al 1922 l'artista inizia a lavorare, proprio con Malevič, su progetti architettonici suprematisti, mai però messi in opera in un reale cantiere. Parallelamente comincia il suo lavoro come creatore di disegni per la Fabbrica di Stato di porcellana e di ceramica di Lomonosov, erede della grande tradizione pietroburghese della Fabbrica Imperiale di Porcellane. Questi anni eroici, in mostra, oltre a due lavori su carta, sono documentati da una preziosa teiera dipinta da Suetin e progettata dallo stesso Malevič e da due tazze progettate da Malevič e decorate rispettivamente da Malevič e dallo stesso Suetin.
Anche Ilya Grigorevitch Chaschnik che, nel 1922, al seguito di Malevič, si trasferisce a San Pietroburgo e che inizia a far parte dell'Istituto di Cultura Artistica (INCHUK), insegue il canone supremo, questa sorta di legge che slega l'opera dalla sudditanza emotiva del pittore e del pubblico. Nelle preziose opere esposte, cerchi, forme curve, quadrati, linee e rettangoli si distendono sul piano della rappresentazione per cercare di attingere soluzioni creative oltre l'astrazione.
Un paio di carte di Mikhail Matiushin ci portano invece a contatto con la "musica visiva", un'esperienza sinestetica condotta sul comune terreno ipotizzabile tra pittura e sonorità. Le sue teorie, come si sa, furono raccolte in un trattato del 1932 sulle leggi che regolano le varianti delle combinazioni cromatiche, prima che il Realismo socialista divenisse l'unico sbocco concesso dal sistema sovietico.
Con Gustav Klucis, la cui formazione si deve a Malevič e ad Anton Pevsner, continua la sequenza di preziosissime opere su carta che rimandano a un universo costruttivista gioioso, rivoluzionario e utopico, in un periodo che precede il suo allineamento a un lavoro e a un ruolo utile solo al culto della personalità di Stalin.
E lo stesso accade con Aleksandr Vesnin, fratello di Leonid Aleksandrovič (architetto e urbanista) e di Viktor (anche lui artista): tutti e tre furono tra i più significativi esponenti del *Costruttivismo* (tra le loro opere rammentiamo il progetto per il Palazzo del Lavoro del 1923 a Mosca, architettura cardine proprio del *Costruttivismo*).
Il *Costruttivismo*, diversamente dal *Suprematismo*, poneva l'arte maggiormente al servizio della rivoluzione per cercare di dare, anche visivamente, il segno tangibile del radicale cambiamento in atto. Un piccolo lavoro su carta di Vladimir Augustovič Stenberg ci fa conoscere uno scenografo che lavora per il Kamernyj Teatr di A. J. Tairov (1922-33) e che svolge un ruolo di rilievo nell'ambito della grafica (manifesti per il cinema e per il teatro) e dell'arredo urbano (apparati celebrativi per la Piazza Rossa a Mosca).
In questa nostra scorribanda estetica l'occhio indugia infine sui lavori su carta di Sof'ya Dymshits-Tolstaya, di Vera Ermolaeva, di Aleksei Morgunov, di Alexander Drevin, di Boris Ender. E alla fine risulta evidente che il nuovo linguaggio delle avanguardie ha rivelato la potenza trasformatrice dell'artista e la vitalità di una società che riusciva ad alimentare e a sviluppare la creatività finché brillava e ardeva la fiaccola della speranza di libertà e dei valori civili di giustizia e uguaglianza. Inseguire segni e figure primarie, astrarre la composizione pittorica dalla rappresentazione della realtà, era diventata un avventura imprevedibile, un viaggio tra coscienza e inconscio: e la pittura, con una lingua rinnovata, esprimeva ciò che prima era inesprimibile.
Dulcis in fundo: otto libretti in *linguaggio Zaum*, tutti pezzi unici di Varvara Fedorovna Stepanova, Aleksandr Michajlovič Rodčenko, Ivan Puni, David Burliuk, Ivan Kljun, Vasily Kamensky e Il'ja Zdanevic portano alla meraviglia di fronte a questo giacimento collezionistico. Perché l'arte si alimenta dello sguardo con continuo stupore. E dalla meraviglia nasce una nuova percezione del mondo.
Come si sa, *Zaum* è una parola (nasceva in Russia intorno al 1913) che rimanda agli esperimenti linguistici di fonosimbolismo e di reinvenzione del linguaggio condotti da un gruppo di poeti futuristi russi. Artisti e poeti cercavano di ampliare le ipotesi di collegamento fra produzione del suono e linguaggi visuali.
E la lingua e il segno, racchiudono, qui, antiche

verità primigenie sul mondo. La parola va, ancora oggi, guardata e ascoltata perché si è materializzata (e conservata) in una identità plastica e malleabile. L'estrema libertà creativa percepibile in queste opere rimanda alla fuga dalla fossilizzazione libresca del linguaggio poetico e artistico tradizionale. Con le parole si poteva allora trovare uno stretto passaggio, atto a portare nella quarta dimensione scoperta dai cubisti, verso una percezione nuova del mondo. Non molta fortuna arrise a questi esperimenti e già Trotskij osservava che la loro carica eversiva, nel contesto della rivolta futurista contro il passato, apparteneva a una piccola tempesta teatrale applaudita solo dal chiuso mondo degli intellettuali. Trotskij vi individuava una tendenza *bohémien*, ben distante da una sua idea di arte proletaria … Ma noi, a distanza di un secolo, in queste rappresentazioni, possiamo cogliere tutta la geniale manipolazione dei segni del linguaggio tradizionale, in cui alla perdita del significato originario e primitivo corrispondeva un rivoluzionario ruolo dell'artista/sciamano, finalmente abilitato a una pratica di creazione di un nuovo e imprevedibile senso delle cose.

[1] Abbiamo a che fare con un raffinatissimo esempio della creatività della sperimentazione futurista russa, un esempio che mette in evidenza l'autonomia di una ricerca in cui la parola esalta la carica semantica e iconica propria di ogni lettera e segno grafico in funzione della valenza espressivo-formale: una alternativa originale e autonoma rispetto alle tavole parolibere del futurismo italiano.

Gianfranco Ferlisi

An innovative journey around the russian avant-gardes: from the Jack of Diamonds to Costructivism

When you discover an unknown group of works of art, collected together as a result of the sensitivity of a small but cultivated group of collectors, it seems a miracle come true. And it is an even greater miracle when we think that it is a fairly large nucleus of works of the russian avant-garde. But if we were midway between Moscow and Saint Petersburg we would not be all that surprised. Our amazement becomes unutterable when that important group of works emerges from the mists of Mantua and Verona. However, this discovery led to the idea of an exhibition which faces up to the purposeful and transversal relationships of the thorny and lively galaxy of art collectors. And so it is obvious that this discovery cannot offer the rigour of a linear and calibrated critical-historical vision. If anything, it will be the seduction of this discovery that takes us by the hand; and then there is the fascination of the concrete beauty of multiple individualities that emerge, like the excavation of solidified lava which has become stone.
In the specific context of these collections, the eye can linger over unusual aesthetic flashes of brilliance that refer back to *Cubo-Futurism*, *Rayonism*, *Suprematism*, and *Constructivism*. And all the works emanate a sudden tension that has led the artists to free themselves progressively from the pall of figuration in order to give new attention to form, to the centrality of colour, and to the unexplored refinement of making a creative object.
It was David Burliuk, even before Mayakovski, who wove together the first threads of Cubo-Futurism which united a creative explosion with similar researches in the West. In 1911 there was started up the artistic/literary group known as "Gileia" whose adherents called themselves "Budetlianin": the men of the future.
On show is a rare little book by David Burliuk, consisting of eight plates in *Zaum* language[1], which is an ideal overture for lifting the curtain on the backdrop to the first two and a half decades of the twentieth century, a period that saw in Europe various great artists constructing a fairly unitary language, even though one spoken with many different accents. The avant-gardes proliferated from Paris to Moscow, Rome, and Berlin in an extraordinary, and never-to-be-repeated intense harmony.
These artists had a project in common, perhaps even a dream: the establishment of a person who could look at the religion of progress with the wish to establish a completely new human consortium, a world in which Art could become fundamental to a society that was more egalitarian and just.
But to proceed in an orderly way. Let's get back to our show. The first large group of works that opens the exhibition, homogenous from a technical point of view, offers fifteen rare and previously little-known works by Nathan Al'tman, Ivan Gavris, Lazar Khidekel, Ivan Kljun, Aleksandr Vasilievich Kuprin, Alexandre Jakovlev, Mijail Vasilievich Le-Dantju, Aristark Vasilievich Lentulov, Mickail Menkov, Klement

Red'Ko, Olga Rozanova, Sergey Senkin, David Petrovic Shterenberg, and Nikolay Suetin. These are works that, above all, catapult us into a fervent period in which the "Jack of Diamonds" group (Bubnovyi valet) was active: in fact in the summer of 1909, Larionov, with the financial help of Aristarch Lentulov and the support of David Burliuk, set up the group with a name inspired by playing-cards and by the symbol stitched onto the uniform of civil prisoners. Their explicit aim was one of political criticism aimed at an aesthetic adventure for renewing, overcoming, but also deriding and scorning, middleclass taste and academism.
Two lines of development emerged in these early years of the twentieth century and they are to be seen in the works on show. The first line, represented here by Lentulov, Kuprin, Jakovlev, Le-Dantju, and Shterenberg, quite apart from the discovery of native neo-primitivism, became an active arena that took to its heart and produced some of the most innovative examples of European art of the time: from German Expressionism to the latest French painting.
The other line, more uneasy and adventurous, soon led to an interaction with *Cubo-Futurism*, and then *Suprematism* and *Constructivism*.
The following section presents 29 works on paper made before the state, the possessor of all means of production and of cultural organizations after the October revolution, imposed a new cultural orientation which, according to the definition of the time, was known as *socialist realism*. The suicide of Mayakovski on 14 April 1930 marked the dividing line between the two epochs as well as the end of the avant-gardes. These 29 works show a sudden formal acceleration, a prophetic and utopian maximalist aesthetic. This was in the decade immediately after Lenin came to power: faith in the potential of the revolution was great. The avant-gardes now reorganized as a planetary system formed from a variety of celestial bodies and held in orbit by the gravity of new ideas. The prerequisites implicit in *Cubo-Futurism* were pushed to the very limits of experimentation: the zero point of the object and the subject had already been proclaimed by Malevič in 1915 while, more or less at the same time, Tatlin was experimenting with the harmony of material. There orbited in this system Alexander Mikhailovich Rodchenko and his wife Varvara Stepanova. They too tried to change the world and to upset middleclass sensibilities. Their history and creativity are, for the most part, strictly linked to the political events following the October revolution and the construction of the USSR. In 1917 the couple, together with Mayakovski and other artists, founded the federation of Cubo-Futurist, Suprematist, and Non-objective painters, at first encouraged by the ideals of the Bolshevik revolution. An absolute sense of iconoclasm, to be seen in the works on show, expresses all their opposition to traditional art. The break with the past was radical.
Our aesthetic adventure continues with some extremely rare works on paper by Ivan Kljun, showing the poetics of Suprematism, and echoing a battle to free objects from the obligations of art. A purely painterly world aimed at the removal of habit from the viewer's conscience, one that searched for its answers through nature, the heart-rending sensuality of sacred art, and symbolist mythology.
Following in the footsteps of Malevič, the painter aimed at the greatest simplification of the figurative elements in order to arrive at the "supreme" essence of his vision, even at the transformation of his own self in order to arrive at the zero grade of form and to escape the swamps of academism. In these splendid works on paper we arrive at a complete simplification, one that led him to adopt a minimal repertoire of geometric figures, to juggle the morphological principles of the circle and square, and the sharp rhythms of lines and triangles. It is from here that Ivan Kljun observes us and is observed, from the highest peaks of his Suprematist universe; so too does El Lissitzky in a very rare watercolour from the 1920s in which his synthesis of *Constructivism* and *Suprematism* reaches perfection. A regular, mechanical rhythm, influenced by Constructivism, acts here by way of a circle bloodied with pink while, in the meantime, a cardinal red square and other geometric figures fight against chaos.
Ivan Puni too (known in France as Jean Pougny), nephew of the musician Cesare Pugni, belonged to the Suprematist group. This great precursor of ready-mades is found at his best in his works on paper on show here. Marks and colours seem to summon up dark psychological truths, ancient shamanic calligrammes. His works would have pleased Luis Aragon who, at times, linked new painting to the recuperation of magical undertakings, and found their origins in plastic representations prohibited by many religions. Malevič's precepts have led him to represent a world that denies even abstract figuration. The poetics of Suprematism geometrize painting's space in order to construct a language that asks for the maximum purity that can be expressed through primary forms.
But nothing forbade the reification of the energetic drift towards the absolute void, towards the greatest purity. Nikolai Suetin, for example, applied Malevič's theories not only to painting but to objects of daily use. In the years following 1922 the artist, together with Malevič himself, began to works on Suprematist architectural projects, which were, however, never actually built. At the same time he began his work as a designer for the Lomonosov state porcelain and ceramics factory, the heir to the great Saint Petersburg tradition represented by the Imperial porcelain factory. In this show, apart from the two works on paper, are documented a precious teapot designed and painted by Malevič and two cups designed by Malevič and decorated by Suetin himself.
In 1922 Ilya Grigorevich Čašnik too followed Malevič to Saint Petersburg and became a member of the Institute of Artistic Culture (INCHUK); here he followed the supreme idea, a kind of law that separated works from the painters' and public's emotional subjection. In the precious works on show, circles, curved shapes, squares, lines, and rectangles are applied to the surface in order to discover creative alternatives to abstraction.
A couple of works on paper by Mikhail Matiushin, instead, bring us into contact with "living music", a syneasthetic experience of a hypothesized common ground between painting and sound. As we know, his theories were collected into a treatise in 1932 dealing with the laws that regulate the various chromatic combinations; this was before socialist realism became

the only outlet allowed in the soviet system.
Gustav Klutsis, whose training was under the aegis of Malevič and Anton Pevsner, continues this series of works on paper that reflect a joyous, revolutionary, and utopian Constructivist universe; the work is from a period before he was forced toe the line with work serving Stalin's personality cult.
The same thing happened with Alexander Vesnin, brother of Leonid Alexandrovich (architect and town planner) and Viktor (also an artist): all three were among the most significant exponents of Constructivism (of their work, mention should be made of a plan for the Palace of Work in Moscow, 1923, a key work of Constructivism).
Differently from *Suprematism*, *Constructivism* was more active in placing art at the service of the revolution in order to give, even visually, a tangible sign of the radical change taking place. A small work on paper by Vladimir Augustovich Stenberg allows us to make the acquaintance of a stage designer who worked (1922-33) for A. J. Tairov's Kamernyj Teatr and who had an important role in the field of graphics (theatre and cinema posters) and urban furnishing (celebrative installations in Red Square, Moscow).
At the end of this aesthetic joyride of ours, we find works on paper by Sofya Dymshits-Tolstaya, Vera Ermolaeva, Aleksey Morgunov, Alexander Drevin, and Boris Ender. And finally it becomes evident that the new language of the avant-garde revealed both the transformative power of these artists as well as the vitality of a society that managed to increase and develop creativity until it shone and lit the torch of hope for liberty and the civil values of justice and equality. To search for primary marks and figures, and to abstract the pictorial composition from representations of reality, had become an unpredictable adventure, a journey from consciousness to the unconscious: and painting, with its renewed language, expressed what previously had been inexpressible.
Dulcis in fondo: eight books in *Zaum* language - all unique works by Varvara Fyodorovna Stepanova, Alexander Mikhailovich Rodchenko, Ivan Puni, David Burliuk, Ivan Kljun, Vasily Vasilevich Kamensky, and Ilia Zdanevich - continue to amaze our eyes. And amazement leads to a new perception of the world.
As we know, *Zaum* is a word (invented in Russia in about 1913) that refers to phonic-symbolist linguistic experiments and to the reinvention of language undertaken by russian Futurist poets. Artists and poets tried to amplify the hypotheses of a link between the production of sound and visual languages.
And here language and marks enclose ancient primary truths about the world. Even today, words are looked at and listened to because they are materialized (and conserved) through a plastic and malleable identity.
The extreme creative freedom we can see in these works refers to the escape from the bookish fossilization of traditional poetic and artistic tradition. With the aim of arriving at the fourth dimension discovered by the Cubists, they hoped to find a passageway to this new perception of the world through words. These experiments did not have a great success and Trotsky had already noted that their subversive charge, in the context of the Futurist revolt against the past, was nothing more than a tiny theatrical squall applauded only by a restricted audience of intellectuals. Trotsky pinpointed a *bohémien* trend, far distant from his own idea of a proletarian art …
But after a century, we now find in these works a genial manipulation of traditional language, a manipulation in which the loss of the original and primitive meaning corresponded to the revolutionary role of an artist/shaman finally able to create a new and unpredictable sense of things.

[1] Here we are dealing with an extremely refined example of the creativity of russian Futurist experimentation, an example that highlights the autonomy of a research in which words glorify the semantic and iconic weight of each letter and graphic mark in relation to their expressive-formal function: an original and autonomous alternative to Italian Futurism's *parolelibere*, or "words in freedom".

Opere su tela

Natan Al'tman

Nacque a Vinnitsa nel 1889 e studiò presso la Scuola d'Arte di Odessa dal 1905 al 1907 nella sezione di pittura con K. Kostandi e G. Ladyženskij e in quella di scultura con L. Iorini. Nel 1910-11 frequentò la Libera Accademia Russa a Parigi con M.O. Vasil'eva, allieva di Matisse.
Prese parte alla mostra "Compagnia dei pittori russi meridionali" nel 1910, al "Salone della Società Nazionale di Belle Arti" nel 1911, alle mostre del "Mondo dell'Arte" nel 1913 e 1915-16, dell' "Unione dei giovani" (1913), di "0,10" (1915), del "Fante di Quadri" (1916) e, nel 1925, a Parigi a quella del gruppo "L'Araignée".
Subito dopo la rivoluzione del 1917 fece parte dell'ala di intellettuali leale al nuovo potere che offrì la propria collaborazione artistica alla nuova istituzione culturale sovietica: il Commissariato del Popolo per l'Istruzione (Narkompros).
Tra il 1921 ed il 1928 lavorò come scenografo nei teatri di Mosca e come illustratore di libri.
Per il primo anniversario della Rivoluzione, Natan Al'tman, Puni, Malevič e Tatlin allestirono a Mosca e a San Pietroburgo uno spettacolo immenso, occupando l'intera città con tavole astratte, pannelli, bandiere e iscrizioni.



Eseguì il primo ritratto scultoreo di Lenin dal vivo; fu artista emerito della Repubblica socialista sovietica della Russia e membro dell'Accademia delle arti della Germania Est.
Dal 1928 al 1935 lavorò a Parigi come pittore, grafico e scenografo teatrale; nel 1935 fece ritorno in Russia.
Morì a Leningrado nel 1970.
Nel 1969 fu organizzata una retrospettiva delle opere di Al'tman presso la sezione di Leningrado dell'Unione degli artisti.
L'opera dell'artista *Russia e il lavoro* (1921) fu esposta a Roma nel 2005 al complesso del Vittoriano.

Natan Al'tman

He was born in Vinnytsia in 1889 and studied painting and sculpture at the Art College in Odessa from 1905 to 1907 in the painting department under K. Kostandi and G. Ladyzhensky, and in that of sculpture under L. Iorini. From 1910 to 1911 he studied in the Free russian Academy in Paris under M.O. Vasilieva, a student of Matisse.
He participated in the show *The Fellowship of Southern russian Painters* in 1911; in the "World of Art" shows in 1913 and 1915-16; in the "Youth Union" show (1913); in the "Jack of Diamonds" show (1916); and, in Paris, in the show by the "L'Arignée" group.
Immediately after the 1917 Revolution he became a part of the group of intellectuals loyal to the new authorities and he offered his artistic collaboration to the new Soviet cultural institution, the People's Commissariat for Education (Narkompros).
From 1921 to 1928 he was a stage designer of the theatres in Moscow and a book illustrator.
For the first anniversary of the Revolution, Nathan Al'tman, Puni, Malevič, and Tatlin produced an immense event in Moscow and Petrograd which occupied the whole city with abstract decorations, panels, flags, and inscriptions.
He made the first sculptural portrait of Lenin from life and was nominated emeritus artist of the Soviet Socialist Republic and became a member of the East German Academy of Art.
He showed in *The State russian Museum, Exhibition of New Trends*,1925: works by Chagall, Tatlin, Al'tman, and other artists.
From 1928 to 1935 he worked in Paris as a painter, graphic artist, and stage designer. He returned to Russia in 1935.
He died in Leningrad in 1970.
In 1969 a retrospective show of his work was organized in the Leningrad section of the Artists' Union.
The artist's painting Russia and Work (1921) was exhibited in Rome in 2005 in the Vittoriano.



Museo statale russo Esposizione delle nuove correnti, 1925. Opere di Chagall, Tatlin, Al'tman e altri artisti.

Russian State Museum Exhibition of the new currents, 1925. Works by Chagall, Tatlin, Al'tman and other artists.

Natan Al’tman



Cubofuturismo, anni ’20
olio su tela, cm 68 x 49

Ivan Gavris

Studiò all'Istituto pedagogico e combatté nella prima guerra mondiale.
Nel 1919 era iscritto alla Scuola d'Arte Vitebsk ed era membro di UNOVIS, l'esperienza didattica creata da Kazimir Malevič di cui fu assistente nel 1920.
Nel 1922 completò i suoi studi di pittura.
Dopo la partenza di Vera Ermolayeva fu rettore della scuola di Vitebsk fino alla chiusura nel 1923.
Partecipò alle mostre di Arte Bielorussa a Minsk nel 1927, nel 1930, 1936 e 1937.



Malevič ed i membri di Unovis alla stazione di Vitebsk nel 1920.

Malevič and the members of Unovis at Vitebsk Railroad Station in 1920.

Ivan Gavris

In 1921 he was part of the Moscow Unovis group.
He exhibited in Minsk for the first edition of the Byelorussian artists show in 1925, and then in the second in 1927. In 1930, once again in Minsk, he organized his first solo show in which he exhibited pictures, graphics, sculptures, and works of architecture.
We have no more news of him after 1940.

Ivan Gavris



Composizione Cubofuturista, 1927
olio su tela, cm 45 x 60

Alexandre Jakovlev

Nacque nel 1887 a San Pietroburgo e studiò, dal 1905 al 1913, all'Imperiale accademia d'Arte con Kardovsky. In questi anni collaborò con le riviste d'arte Apollon, Satiricon, Niva.
Dal 1912 fu membro di MIR ISKUSSTVA (*Il Mondo dell'arte*), un'associazione di artisti e letterati che proponevano un rinnovamento dell'arte russa, rivolta soprattutto alle esperienze dell'art nouveau e del simbolismo. Il carattere raffinato delle opere pittoriche del gruppo era orientato verso la sintesi delle arti con una particolare attenzione per il teatro e la decorazione.
Il suo dipinto di gruppo ambientato ad Akademichka (o Academic Dacha un piccolo villaggio tra San Pietroburgo e Mosca dove si rifugiavano gli artisti russi per dipingere *en plein air*), presentato nel 1912 a Malmö, fu molto apprezzato dai critici ed in particolare da Alexandre Benois.
Durante gli studi Jakovlev strinse profondi rapporti di amicizia con Vladimir Shukhaev tanto che i due studenti erano soprannominati "I gemelli".
Nel 1913 Jakovlev ottenne una borsa di studio ed effettuò con Shukhaev un viaggio di studio in Spagna ed Italia: in questo periodo dipinsero i loro doppi autoritratti come Arlecchino e Pierrot.
Nel 1915 Jakovlev ritornò a San Pietroburgo ed espose alla mostra de "Il mondo dell'arte" sue opere che furono apprezzate da alcuni critici, ma respinte dal mondo accademico.
Affrescò il palazzo Firsanov a Mosca ed, in collaborazione con Pavel Mansurov, il caffè Prival Komediantov a San Pietroburgo.
Insieme a Shukhaev, Radlov e Kardovsky fondò il gruppo *La gilda di San Luca dei pittori* che riprendeva l'antica denominazione dell'organizzazione medioevale.
Nell'estate 1917 ottenne una borsa di studio per studiare l'Oriente: dal 1917 al 1919 viaggiò in Mongolia, Cina e Giappone. Si trasferì poi a Parigi ed ottenne la cittadinanza francese. Nel 1924-1925 prese parte a *Croisi-24re Noire*, una spedizione organizzata dalla Citroën nel deserto del Sahara. I suoi dipinti realizzati in Africa ebbero un grande successo e gli fecero guadagnare la Legion d'Onore nel 1926.
Nel 1928 Jakovlev organizzò un'importante personale a Mosca.
Tra il 1931 ed il 1932 fu il consulente artistico di un'altra spedizione Citroën e viaggiò in Siria, Iran, Afganistan, Mongolia, Cina e Giappone: realizzò molte opere di ispirazione esotica (ad esempio la serie dei *Danzatori Kabuki* conservata al *Fine Arts Museum* di San Francisco).
Dal 1934 al 1937 fu direttore del Dipartimento di pittura al *Museum of Fine Arts* di Boston.
Passò gli ultimi mesi della sua vita tra Capri e Parigi dove morì nel 1938.



Alexandre Jakovlev

He was born in 1887 in Saint Petersburg and, from 1905 to 1913, he studied in the Imperial academy of art under Kardovsky. In this period he collaborated with the art magazines Apollon, Satiricon, and Niva.
From 1912 he was a member of MIRISKUSSTVA ("World of Art"), an association of artists and writers who aimed at a renewal of russian art and who were influenced by Art Nouveau and symbolism. The group's refined painting was oriented towards a synthesis of the arts, but they paid particular attention to theatre and decoration.
His painting of the group, set in the Akademichka (the Dacha Academy in a small village between Saint Petersburg and Moscow where russian artists went to paint *en plein air*), was shown in 1912 in Malmo where it was widely appreciated by critics, above all by Alexandre Benois.
During his studies Yakovlev became a great friend of Vladimir Shukhaev, so much so that the two were called "the twins".
In 1913 Yakovlev obtained a study bursary and, together with Shukhaev, went on a study tour of Spain and Italy. In this period they painted their double self-portraits as Harlequin and Pierrot.
In 1913 Yakovlev returned to Saint Petersburg and exhibited in the show *The World of Art*; his works were appreciated by some critics but rejected by the academic world.
He frescoed the Firsanov building in Moscow and, in collaboration with Pavel Mansurov, the Prival Komediantov cafe in Petrograd.
Together with Shukhaev, Radlov, and Kardovsky he founded the Saint Luke Guild of Painters which revived the name of a medieval organization.
In the summer of 1917 he was awarded a scholarship to study in the East: from 1917 to 1919 he travelled to Mongolia, China, and Japan. He then moved to Paris and obtained French citizenship. In 1924-1925 he took part in the *Croisi-24re Noire*, an expedition to the Sahara desert organized by Citroën. The paintings he made in Africa had a great success and, as a result, he was awarded the Légion d'Honneur by the French government in 1926.
In 1928 Yakovlev organized an important solo show in Moscow.
From 1931 to 1932 he was artistic consultant for another Citroën expedition and he journeyed to Syria, Iran, Afghanistan, China, and Japan: he painted many exotically-inspired works (for example, his series of *Kabuki Dancers*, now in the Fine Arts Museum, San Francisco).
From 1934 to 1937 he was director of the painting department of the Boston Museum of Fine Arts.
He passed the last months of his life in Capri and Paris, where he died in 1938.

Alexandre Jakovlev



Pierrot, ca. 1917/20
olio su tela, cm 76 x 60

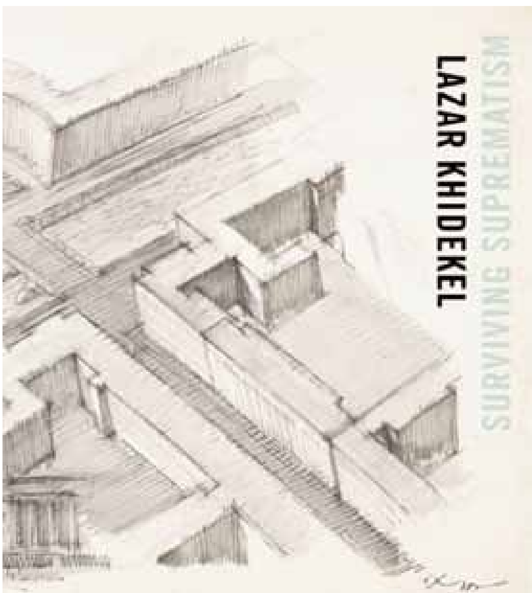
Lazar Khidekel

Nacque nel 1904 e studiò a Vitebsk dove fu alunno di Marc Chagall e Kasimir Malevič da cui assorbì le idee sul Suprematismo che trasferì nei disegni eseguiti tra il 1920 ed il 1922 quando, nel fecondo periodo di collaborazione tra la nuova società nata dalla rivoluzione del 1917 e le avanguardie.
Khidekel studiò architettura e fu un affermato professionista che si sforzò di inserire negli edifici i principi del Suprematismo, ad esempio nel progetto per il museo dedicato a Tchaikovsky.
Morì a Leningrado nel 1986.
La famiglia conserva il suo archivio ed ha creato una fondazione per mantenerne viva la memoria, organizzando mostre dei suoi lavori.
Nel 2004 a Berkeley il Judah L. Magnes Museum organizzò un'esposizione dal titolo *Surviving Suprematism*.

Lazar Khidekel

He was born in 1904 and studied in Vitebsk where he was a student of Marc Chagall and Kazimir Malevič, from whom he absorbed the ideas of Suprematism. These were to be reflected in the drawings he produced between 1920 and 1922 when, in a felicitous period of collaboration with the new society that resulted from the 1917 Revolution and the avant-gardes.
Khidekel studied architecture and was a well-established professional who attempted to apply Suprematist ideas to his buildings, for example the museum devoted to Tchaikovsky.
He died in Leningrad in 1986.
The family keeps his archives and has created a foundation to keep his memory alive by organizing shows of his work.
In 2004 the Judah L. Magnes Museum in Berkeley organized a show titled *Surviving Suprematism*.





Lazar Khidekel



Supremus, 1923
olio su tela, cm 42 x 31

Ivan Kljun

Nacque nel 1873 a Bol'šie Gorki e compì i primi studi a Kiev. Si trasferì poi a Varsavia dove studiò nella Società per l'Incoraggiamento delle arti; dopo il ritorno a Mosca studiò privatamente con F. Rerberg e Il'ja Maškov.
Nel 1910 entrò in contatto con l' "Unione della Gioventù" e contribuì all'ultima mostra del gruppo a San Pietroburgo nell'inverno 1913-14.
Divenne allievo ed amico di Malevič (che dipinse un suo *Ritratto*, presentato nel 1913 all'esposizione dell'Unione della Gioventù) di cui condivideva le idee suprematiste: firmò il manifesto del Suprematismo in occasione della mostra "0,10= a San Pietroburgo, dove espose rilievi suprematisti. In seguitò entrò anche nel gruppo "Supremus".
Nel 1915 collaborò con Kručënych e Malevič al libro *Vizi segreti degli accademici*. Partecipò alle mostre "Tramvaj V" (1915) e, nel 1916-17, al "Fante di Quadri".
Diresse tra il 1918 ed il 1921 l'Ufficio Centrale per le Mostre del Dipartimento delle arti figurative del Commissariato del Popolo per l'Istruzione (IZO) ed insegnò ai Liberi Studi Statali d'Arte.
Nel 1924 divenne membro del gruppo "Le Quattro Arti" e si dedicò ad una pittura di tendenza purista.
Morì a Mosca nel 1943.
"La dematerializzazione, la riduzione della forma, la sua trasformazione in una collezione dei principi formologici del quadrato, del cerchio, della linea, del triangolo, in questo mezzo-cancellato, mezzo-illusorio "n0" delle composizioni di Ivan Kljun, è come tracciato dall'interno da un artista che ci osserva dal profondo del suo universo suprematista." (v. M. Dmitriev, *Città, icona, avanguardia, esperienze di un mondo nuovo*, in *Avanguardia Russa Esperienze di un mondo nuovo*, Milano 2011, p. 19).

Opere presentate in mostre recenti in Italia:

Composizione (1922) esposta alla XLII Biennale Internazionale d'Arte Venezia 1986
I falciatori (1930 ca.) Roma Vittoriano 2005
Suprematismo (1916) da Yaroslavl Art Museum Vicenza Palazzo Montanari 2011



Ivan Kljun

He was born in 1873 in Bolshie Gorki and his first studies were in Kiev. He then moved to Warsaw where he studied in the school of the Society of the Encouragement of the Arts. Afterwards he returned to Moscow where he studied privately with F. Rerberg and Ilya Mashkov.
In 1910 he came into contact with the "Youth Union" and took part in the group's last show in Saint Petersburg in the winter of 1913-14.
He became a pupil and friend of Malevič (who painted his portrait which was shown in 1913 in the "Youth Union" exhibition) with whom he shared his Suprematist ideas: he signed the Suprematist manifesto on the occasion of the exhibition 0.10 in Petrograd where he showed Suprematist reliefs. Later he joined the "Supremus" group.
In 1915 he collaborated together with Kruchenykh and Malevič on the book *Secret Vices of Academicians*. He took part in the *Tramway V* show (1915) and in 1916-1917 was part of the "Jack of Diamonds" group.
From 1918 until 1921 Kljun was head of the Central Exhibition Bureau of the Fine Arts Department of the People's Commissariat for Education (IZO) and he taught in the State Liberal Studies school.
In 1924 he became a member of the "Four Arts" group and he devoted himself to purist painting.
He died in Moscow in 1943.
"The dematerialization and reduction of form, its transformation into a collection of formal principles of the square, circle, line, and triangle in this half-erased, half-illusory Ivan Kljun composition, is like the internal outline of an artist who observes us from the depths of his Suprematist universe." (M. Dmitriev, *Città, icona, avanguardia, esperienze di un mondo nuovo*, in *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, Milan 2011, p. 19)

Works seen in recent shows in Italy:

Composition (1922), exhibited in the XLII Venice Biennale, 1986
The Reapers (circa 1930) Vittoriano, Rome 2005
Suprematism (1916) from the Yaroslavl Art Museum and exhibited in Palazzo Montanari, Vicenza.

Ivan Kljun



Cubofuturismo, 1914
olio su tela, cm 70 x 64



Suprematismo, 1916 (dettaglio)
olio su tela, cm 54 x 35

Ivan Kljun



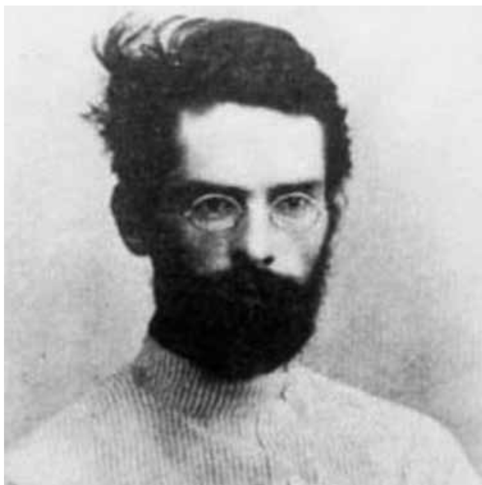
Suprematismo, 1916
olio su tela, cm 54 x 35

Aleksandr Vasilievich Kuprin

Nacque a Borisogblesk nel 1880.
Studiò in istituti privati tra cui quello di Lev Dmitriyev-Kavkazsky a San Pietroburgo e di Kostantin Juon a Mosca; nel 1906 si iscrisse alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca dove insegnava Konstantin Korovin.
Kuprin subì la netta influenza dell'Impressionismo e del Post-Impressionismo francese che aveva potuto conoscere dalle collezioni di Ivan Morosov e Sergey Shchukin ed anche dalle mostre organizzate dalla rivista Vello d'oro (Zolotoye Runo)
Nel 1913 espose a San Pietroburgo nella mostra dell'associazione "Fante di Quadri".
Tra il 1918 e il 1919 insegnò presso i laboratori artistici liberi di Mosca e Niznij Novgorod e dal 1922 al 1925 al Vkutemas.
Dal 1928 insegnò all'Istituto tessile di Mosca e dal 1946 al 1952 all'Istituto industriale e artistico di Mosca.
Nel 1954 divenne membro corrispondente dell'Accademia di Belle Arti dell'Unione Sovietica e nel 1956 fu nominato emerito delle Arti della Repubblica russa.
Morì a Mosca nel 1960.

Opere presentate in recenti mostre italiane:

Natura morta con zucca esposta a Ferrara 1995. Risente dell'arte di Gauguin, conosciuto dagli artisti russi nella collezione di Scukin (*Paul Gauguin e l'avanguardia russa* Ferrara 1995 p.275).



Aleksander Vasilievich Kuprin

He was born in Borisogblesk in 1880.
He studied in private schools, amongst which that of Lev Dmitriev-Kavkazsky in Saint Petersburg and that of Kostantin Juon in Moscow. In 1906 he enrolled in the Moscow school of painting, sculpture and architecture where he was taught by Konstantin Korovin.
Kuprin was deeply influenced by the French Impressionists and Post-Impressionists which he could have seen in the collections of Ivan Morosov and Sergey Shchukin and also in the shows organized by the "Golden Fleece" magazine (Zolotoye Runo).
In 1913 he exhibited in the "Jack of Diamonds" association's show in Saint Petersburg.
From 1918 to 1919 he taught in the free art workshops of Moscow and Nizhny Novgorod, and, from 1922 to 1925, in the Vkutemas
From 1928 he taught at the Moscow textile school and, from 1946 to 1952, at the institute of industrial art in Moscow.
In 1954 he became corresponding lecturer in the fine arts academy of the Soviet Union and, in 1956, he was nominated arts emeritus of the russian Republic.
He died in Moscow in 1960.

Works seen in recent shows in Italy:

Still-life with Marrow, exhibited in Ferrara, 1995. Influenced by the art of Gauguin who was known to russian artists through the Shchukin collection (*Paul Gauguin e l'avanguardia russa*, Ferrara 1995, p. 275).

Aleksandr Vasilievich Kuprin



Natura morta, ca. 1920/22
olio su tela, cm 52 x 72

Mijail Vasilievich Le-Dantju

Nacque il 27 gennaio 1891 a Chizhovo.
Si iscrisse all'Istituto teatrale di San Pietroburgo dove terminò gli studi nel 1908; contemporaneamente seguiva corsi di pittura e nel 1909 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, frequentando contemporaneamente l'atelier di Bernstein.
Nel 1910-11 espose alle mostre dell'Unione della Gioventù.
Nel 1912 abbandonò l'Accademia di San Pietroburgo e si trasferì a Mosca dove conobbe i principali esponenti dell'Avanguardia: Larionov, Gončarova, Tatlin, legandosi soprattutto a Larionov e subendo l'influenza delle sue teorie raggiste.
Fu teorico del "tutto", dell'assimilazione e dell'elaborazione di tutti gli stili dell'arte mondiale.
Nel 1912 anno partecipò a Mosca alla mostra de "La coda dell'asino" e, tramite i fratelli Zdanévich, conobbe il lavoro del pittore *naif* Pirosmani che influenzò sia la sua opera che quella di Larionov.
L'influenza dell'arte popolare russa è evidente nell'opera *Il parrucchiere*.
Nel 1914 l'artista partecipò alla Mostra de Il Fante di Quadri n° 4 (così denominata perché era la quarta organizzata dal gruppo): nella presentazione gli organizzatori indicavano la presentazione di opere "futuriste, raggiste e primitiviste".
L'anno seguente organizzò una personale a San Pietroburgo e partecipò alla redazione di una rivista manoscritta.
Si arruolò ed ebbe il comando di un battaglione: morì dirigendo un convoglio militare il 25 agosto 1917.



Mijail Vasilievich Le-Dantju

He was born on 27 January 1891 in Chizhovo.
He enrolled in the theatre institute of Saint Petersburg where he finished his studies in 1908. At the same time he followed painting courses and, in 1909, he enrolled in the Saint Petersburg academy of fine arts while also frequenting Bernstein's academy.
In 1910-11 he exhibited with the "Youth Union".
In 1912 he left the Saint Petersburg academy and moved to Moscow where he saw the main exponents of the avant-garde: Larionov, Gončarova, and Tatlin; he bonded above all with Larionov and was influenced by his Rayonist theories.
He was the theoretician of "everything": the assimilation and elaboration of all the styles of world art.
In Moscow in 1912 he took part in the exhibition *The Donkey's Tail* and, through the Zdanevich brothers, got to know the naïf painter Pirosmani who was on influence both on him and on Larionov.
The influence on him of popular russian art is evident in *The Barber*.
In 1914 the artist took part in the fourth show of the "Jack of Diamonds" group: in their presentation, the organizers pointed out the presence of "Futurist, Rayonist, and Primitivist" works.
The following year he organized a solo show in Saint Petersburg and took part in editing a manuscript magazine.
He enlisted and commanded a battalion: he was killed while leading a convoy of troops on 15 August 1917.

Mijail Vasilievich Le-Dantju



Ritratto di musicante, 1912/15
olio su tela, cm 100 x 55

Aristark Vasilievich Lentulov

Nacque a Nizhny Lomov vicino a Penza nella famiglia di un prete di campagna.
Studiò, dal 1897 al 1900, alla scuola d'arte di Penza, che abbandonò con un gruppo di compagni, scontenti dei programmi e per iscriversi a quella di Kiev che frequentò fino al 1905, anno in cui ritornò a frequentare a Penza, ottenendo nel 1906 il diploma.
In quell'anno partì per San Pietroburgo: non fu ammesso all'Accademia di Belle Arti e studiò privatamente con Dmitry Kardovski.
Nel 1910 fu tra i fondatori de "Il fante di quadri" e partecipò alla prima mostra con Larionov, Kuprin, Konchalovski; espose anche a "Il mondo dell'arte" a San Pietroburgo.
Nel 1910 si recò a Parigi dove studiò nell'atelier di Henri Le Fauconnier e all'*Académie de la Palette* dove insegnava Sonia Delaunay. Venne in contatto con i pittori Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernad Léger e Robert Delaunay ed assorbì i principi dei Fauves e del Cubismo di cui elaborerà una versione personale.
Tornato in Russia, nel 1912 partecipò alla seconda mostra de "Il fante di quadri" e divenne membro di questa associazione.
Si dedicò al teatro, progettando le scenografie per *Tragedia* di Vladimir Majakovsky, opera che non fu mai rappresentata, e per *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare al teatro Kamerny.
Nel 1917 fu nominato membro dell'IZO (Sezione Arti Figurative) e collaborò alla decorazione del "Cafè Pittoresk" di Mosca e del "Caffè dei poeti" (Kafe poetov) di San Pietroburgo.
Realizzò il fondale per la prima rappresentazione di *Prometeo* di Scriabin al teatro Bolshoi e le scenografie di *Demonio* di Rubinstein al teatro Sperimentale di Stato.
Nel 1919 realizzò le scenografie dei *Racconti di Hoffman* di Offenbach e nel 1920 entrò nel direttivo dell'INKUK (Istituto per la cultura artistica).
Nel 1922 partecipò, per l'ultima volta, alla mostra de "Il mondo dell'arte" a Mosca ed alla mostra dell'Arte Russa alla galleria Van Diemen di Berlino.
Nel 1924 partecipò alla Biennale di Venezia ed alla mostra di Arte Russa a New York e, l'anno seguente, all'Esposizione Internazionale di Arti decorative a Parigi.
Nel 1926 entrò a far parte dell'Associazione di pittori della Russia Rivoluzionaria e partecipò alle mostre del gruppo nel 1926 e 1927. Sue opere erano presenti nella mostra itinerante per la commemorazione dei dieci anni del potere sovietico.
Dal 1929 al 1932 fu presidente della Società degli artisti moscoviti (OMKh). Dal 1929 al 1940 visitò i centri industriali della Russia; dal 1940 al 1942 si dedicò alla pittura di paesaggi urbani ed alla realizzazione di ritratti. Nel 1940 La Casa della letteratura di Mosca gli dedicò una personale.
Morì il 15 maggio 1943 a Mosca.



Aristark Vasilievich Lentulov

He was the son of a country priest and was born in Nizhny Lomov near Penza.
From 1897 to 1900 he studied in the Penza art school which he left together with a group of fellow students who were dissatisfied with the programme; he then began to study at the Kiev art college which he frequented until 1905, the year in which he returned to the Penza school where he gained his diploma in 1906.
In the same year he left for Saint Petersburg but he was not accepted by the art academy and so he studied privately with Dmitry Kardovsky.
In 1910 he was one of the founders of the "Jack of Diamonds" group and he participated in the first show together with Larionov, Kuprin, and Konchalovsky; he also exhibited in the World of Art in Saint Petersburg.
In 1910 he went to Paris where he studied in the studio of Henri Le Fauconnier and at the Académie de la Palette where he was taught by Sonia Delaunay. He came into contact with the painters Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, and Robert Delaunay and he absorbed the ideas of the Fauves and of Cubism, of which he was to elaborate his own personal version.
In 1912, having returned to Russia, he took part in the second show of the "Jack of Diamonds" group and became a member of it.
He began to devote himself to the theatre, designing sets for Vladimir Mayakovski's *Tragedy*, a play that was never produced, and *The Merry Wives of Windsor* by Shakespeare in the Kamerny Theatre.
In 1917 he was nominated a member of the visual arts section of IZO and collaborated on the decoration of the "Café Pittoresk" in Moscow and the "Poets' Café" (Kafe poetov) in Petrograd.
He created the backdrop for Scriabin's *Prometheus* in the Bolshoi Theatre and the scenery for Rubinstein's *Demon* in the State Experimental Theatre.
In 1919 he designed the scenery for Offenbach's *The Tales of Hoffman* and, in 1920, became part of the governors of INKUK (the Institute for Artistic Culture).
In 1922 he took part for the last time in the *World of Art* exhibition in Moscow and participated in the show of russian art in the Van Diemen gallery in Berlin.
In 1924 he took part in the Venice Biennale, in the show of russian art in New York and, the following year, in the International Exposition of Decorative Arts in Paris.
In 1926 he became a member of the Association of Painters of the russian Revolution and took part in its groups shows in 1926 and 1927. His works were also to be seen in a travelling show to commemorate the ten years of Soviet government.
From 1929 to 1932 he was the president of the Society of Muscovite Artists (OMKH). From 1929 to 1940 he toured the industrial centres of Russia. From 1940 to 1942 he devoted himself to painting urban landscapes and to portraits. In 1940 the Moscow House of Authors organized a solo show.
He died on 15 May 1943 in Moscow.

Aristark Vasilievich Lentulov



Cattedrale, anni '20
olio su tela, cm 120 x 80

Mickail Men'kov

Nacque a Vil'na nel 1885 e si diplomò all'Istituto reale di Dvinsk.
Nel 1912 frequentò l'Istituto di pittura scultura e architettura nella sezione di scultura e poi cercò di passare ad architettura.
Nel 1914 lasciò l'istituto e si trasferì a Ostroga, nel governatorato di Volynskij dove frequentò l'istituto militare.
Nel 1915 con Kseniya Boguslavskaya, Ivan Kljun, Ivan Puni and Olga Rozanova si unì a Kazimir Malevič formando il gruppo Suprematista.
Insieme mostrarono le loro opere a *0.10, L'ultima mostra di pittura futurista*: un insieme di forme geometriche sospese su uno sfondo bianco o leggermente colorato in modo che le varietà delle forme, dimensioni ed angolature dessero un senso di profondità alle composizioni creando l'impressione che quadrati, circoli, triangoli si muovessero nello spazio.
Pubblicò due manifesti nel 1915 e nel 1919 nei quali esortava ad una percezione emotiva della pittura.
Prese parte alle mostre de "Il fante di quadri" nel 1917, alla VIII e X Mostra Statale.
Morì nel 1926.

Mickail Men'kov

He was born in Vilna in 1885 and gained his diploma from the Royal Institute of Dvinsk.
In 1912 he went to the Institute of Painting, Sculpture, and Architecture where he studied sculpture and then tried to pass over to the architecture section.
In 1914 he left the Institute and moved to Ostroga, in the district of Volynsky where he went to the military academy.
In 1915, together with Kseniya Boguslavskaya, Ivan Kljun, Ivan Puni, and Olga Rozanova, he joined Kazimir Malevič to form the Suprematist group.
Together they exhibited their work in *0.10. The last Exhibition of Futurist Painting*: geometrical forms suspended against a white background or slightly coloured in order for the variety of forms and dimensions of the angulations to give a sense of depth to the composition and create an impression of squares, circles, and triangles moving in space.
In 1915 and 1919 he published two manifestos in which he insisted on an emotive perception of painting.
He took part in the show of the "Jack of Diamonds" group in 1917 and in the VIII and X State Exhibition.
He died in 1926.





Mickail Men’kov



Cubofuturismo, 1914
olio su tela, cm 75 x 60

Romanovich Sergei Mikhailovich

Pittore di teatro. Studia al Collegio di Mosca con Arkhipov e Korovin dal 1910 al 1913.
Partecipa all'Esposizione 'No. 4' a Mosca nel 1914 e si avvicina alla esperienza sul Raggismo di Larionov.
Dopo la Rivoluzione fa parte degli studi del Proletkult dal 1918 al 1920 e del VKJIIJTEMAS dal 1922 al '23. A Berlino nel 1922 è presente nella 'Prima Mostra di Arte Russa'.
È stato membro del Gruppo Makovets dal 1922 al 1925.

Romanovich Sergei Mikhailovich

A stage designer. He studied in the Moscow art college with Arkhipov and Korovin from 1910 to 1913.
He took part in the exhibition *N. 4* in Moscow in 1914 and he came into the orbit of Larionov's Rayonism.
After the Revolution, from 1918 to 1920, he joined the Proletkult studios, and from 1922 to 1923 he was part of the Vchutemas art institute. He was present in *The First Exhibition of russian Art* in Berlin, 1922.
He was a member of the Makovets group from 1922 to 1925.

Romanovich Sergei Mikhailovich



L'extraterrestre (Costume teatrale), anni '30
olio su tela, cm 61 x 46

Klement Red'Ko

Nacque a Cholm e dal 1910 al 1914 frequentò la scuola di pittura di icone del monastero sulle grotte di Kiev (Kiev Pechersk Lavra); nel 1918-19 l'Accademia di Kiev e l'anno seguente la scuola di Aleksandra Ekster.
Partecipò alla decorazione delle strade di Odessa e di Kiev per l'anniversario della rivoluzione di Ottobre.
Nel 1920-22 studiò pittura a Mosca al VKhUTEMAS Atelier superiore d'arte e tecnica" istituto superiore d'arte di stato, nella classe diVassily Kandinsky.
Nel 1922 partecipò ad una collettiva al MSCHK (Museo della cultura pittorica) di Mosca con Kasimir Malevič, Nikritin e Alexander Tyshler e, nello stesso anno, scrisse il Manifesto dell'Elettroorganismo, materia che sviluppò negli anni seguenti con Nikritin, in contrapposizione al Costruttivismo.
Nel 1926 e nel 1933 a Mosca furono organizzate sue mostre personali, nel 1928-30 a Parigi.
Negli anni seguenti si dedicò alla realizzazione di poster per l'agenzia TASS.

Klement Red'ko

He was born in Cholm and from 1910 to 1914 studied at the icon painting school in the monastery above the grottos of Kiev (Kiev Pechersk Lavra); from 1918 to 1919 he frequented the Kiev academy and, the following year, the school of Alexandra Exter.
He took part in decorating the streets of Odessa and Kiev for the anniversary of the October Revolution.
From 1920 to 1922 he studied painting in the Moscow Vkutemas art institute where his teacher was Kandinsky.
In 1922 he took part in a MSCHK (Museum of Pictorial Culture) group show in Moscow together with Kazimir Malevič, Nikritin, and Alexander Tyshler and, in the same year, he wrote the "Electroorganism Manifesto", a theory opposed to Constructivism that he was to develop over the following years with Nikritin.
He held solo shows in Moscow in 1926 and again in 1933, well as in Paris in 1928 and 1930.
Over the following years he devoted himself to producing posters for the TASS agency.

Klement Red'ko



Suprematismo, 1921
olio su tela, cm 41 x 49

Ol’ga Rozanova

Nacque a Melenki nel 1886. Studiò a Mosca nel collegio Bolyšakov e nell’istituto Artistico Industriale Stroganov, frequentando nello stesso tempo gli atelier di Juon e Dudin. Nel 1912 si trasferì a San Pietroburgo per seguire i corsi di E. Zvanceva. Divenne una delle più importanti protagoniste dell’avanguardia, contribuendo a mostre e partecipò all’associazione “Unione della Gioventù”; quando quest’ultima si fuse con il gruppo moscovita “Gileja”. Conobbe Aleksej Kručënych, principale esponente della poesia futurista russa ed inventore di un nuovo linguaggio poetico.
Il legame artistico con Aleksej Kručënych produsse undici libri futuristi, eseguiti a mano utilizzando collages di carta colorata.
Intorno al 1913 creò una variante russa del futurismo con opere come *Il porto* esposto nel 1914 a Roma nella mostra internazionale del Futurismo presso la galleria di Giuseppe Sprovieri.
Negli anni 1915-17 l’artista passò all’astrattismo, in una variante personale del Suprematismo che definì “colorpittura”.
Nel 1915-16 illustrò il libro transmentale di Kručënych e Aljagrov *La guerra* con collages astratti di sottilissima carta velina che nella differenza degli spessori rende il variare di trasparenze di colore. Approdò anche all’esperienza del cubofuturismo: in questo periodo realizzò lavori in legno con oggetti e figure che mostrano lo sforzo di scavalcare i limiti della superficie piana.
Nel 1916 fu la redattrice del primo numero della rivista “Supremus” che non fu pubblicato per l’avvento della Rivoluzione. Disegnò modelli di abiti femminili e di borse che faceva ricamare da contadine del villaggio ucraino di Verbovka.
Durante la Rivoluzione fu chiamata alla Sezione delle Arti Figurative del Commissariato del Popolo per l’Istruzione e fu tra gli artisti che progettarono le decorazioni per le feste a Mosca del primo anniversario della Rivoluzione.
Il sodalizio artistico con Kručënych, che sposò nel 1916, terminò solo nel 1918 per la morte prematura per tifo della pittrice.
Anton Pevsner racconta che Malevič partecipò al funerale di quella che considerava la sua migliore allieva portando una bandiera nera su cui era cucito un quadrato bianco.

Ol’ga Rozanova

She was born in Melenki in 1886. She studied in Moscow in the art studio of Bolshakov and in the Stroganov Industrial Art Institute; at the same time she studied in the ateliers of Juon and Dudin. In 1912 she moved to Saint Petersburg to study under E. Zvancheva. She became one of the most important protagonists of the avant-garde; she took part in exhibitions and participated in the “Youth Union”; when this association united with the Moscow “Gileia” group she met Aleksei Kruchenykh, the main exponent of russian Futurist poetry and the inventor of a new poetic language.
Her artistic collaboration with Aleksei Kruchenykh led to eleven hand-produced Futurist books which utilized collages of coloured paper.
In about 1913 she created a russian variant of Futurism with such works as *The Port* which was exhibited in Rome in 1914 in the international Futurist show held in the Giuseppe Sprovieri gallery.
From 1915 to 1917 she moved on to abstraction, a personal version of Suprematism which she called “colourpainting”.
Between 1915 and 1916 she illustrated the “transmental” book *The War* by Kruchenykh and Alyagrov which had abstract collages of extra-thin tissue paper, the differing thickness of which varied the transparency of the colour. She also experimented with Cubo-Futurism: in this period she created wooden works with objects and figures which demonstrate the strength of going beyond the limits of a flat surface.
In 1916 she was editor of the first issue of the “Supremus” magazine which was not published due to the outbreak of the Revolution. She made designs for women’s clothing and bags which she had embroidered by the peasants of the Ukrainian village of Verbovska.
During the Revolution she was invited to the figurative arts section of the People’s Commissariat for Education ; she was one of the artists who designed the decorations for the Moscow celebrations of the first anniversary of the Revolution.
Her artistic partnership with Kruchenykh, whom she married in 1916, was only broken by her premature death from typhus fever in 1918.
Anton Pevsner said that Malevič took part in the funeral of someone he considered his best pupil; he carried a black flag bearing a white square.



Ol’ga Razanova (la prima a sinistra), Ksenija Boguslavkaja (moglie di Puni) e Malevič alla mostra 0.10 di San Pietroburgo.

Ol’ga Rozanova (on the left), Kseniya Boguslavaskaya (Puni’s wife), and Malevič at the 0.10 exhibition in Saint Petersburg.

Ol’ga Rozanova



Cubofuturismo, 1914/15
olio su tela, cm 100 x 75

Sergey Sen'kin

Nacque nel 1894 nelle vicinanze di Mosca. Nel 1918-19 studiò con Malevič da cui fu profondamente influenzato. Nel 1920 a Ekaterinenburg prestò servizio nell'esercito come artista di propaganda; nell'autunno dello stesso anno riprese a studiare presso il Laboratorio statale tecnico-artistico dove conobbe Klutsis con cui fondò il "Laboratorio indipendente del nuovo realismo pratico". Nel 1921 concluse i suoi studi presso il laboratorio statale e organizzò la mostra "Trenta lavori. Realismo. Futurismo. Suprematismo" in cui furono esposti pitture e modelli suprematisti sullo spazio.
Nel 1921 fu a Vitebsk e l'anno successivo a San Pietroburgo dove partecipò alla mostra "L'unione delle nuove correnti artistiche" dove espose opere suprematiste.
Fece parte dal 1928 al 1932 del gruppo "Ottobre" con Klutsis, El Lissitzky, Rodčenko e Vladimir Stemberg. Collaborò alla rivista "Lef" di cui divenne membro nel 1923; si occupò di illustrazione di libri e partecipò all'allestimento di mostre: uno dei suoi progetti più importanti fu la "Mostra agricola di Russia".
Si dedicò anche alla realizzazione di manifesti politici, unendo immagini fotografiche e testi per ottenere una maggior efficacia del messaggio.
Nel 1928 con El Lissitzky allestì il padiglione sovietico presso l'Esposizione internazionale "La stampa" di Colonia.
Morì nel 1963.



Sergey Sen'kin

He was born near Moscow in 1894. From 1918 to 1919 he studied with Malevič by whom he was deeply influenced. In Ekaterinburg in 1920 he was co-opted to the armed forces as a propaganda artist. In the autumn of the same year he began to study again in the State Technical-Artistic Workshop where he met Klutsis with whom he founded the "Independent Workshop of New Practical Realism".
In 1921 he completed his studies in the state workshop and organized the exhibition *Thirty Works. Realism. Futurism. Suprematism* in which there were to be seen Suprematist spatial paintings and models.
He was in Vitebsk in 1921 and then, a year later, in Petrograd where he participated in the show *The Union of New Artistic Currents* in which Suprematist works were exhibited.
From 1928 to 1932 he was part of the "October" group together with Klutsis, El Lissitzky, Rodchenko, and Vladimir Stemberg.
He collaborated with the "Lef" magazine which he joined as a member in 1923. He illustrated books and took part in the installation of exhibitions: one of his most important shows was *The Exhibition of russian Agriculture*.
He was also involved with the production of political posters, uniting photographic images and texts in order to give the message a greater impact.
In 1928, together with El Lissitzky, he installed the Soviet pavilion in the "Pressa" International Exposition in Cologne.
He died in 1963.

Sergey Sen’kin



Cubofuturismo, 1920
olio su tela, cm 70 x 50

David Petrovic Shterenberg

Nacque il 14 luglio 1881 a Zhitomir in Ucraina da una famiglia ebrea. Dopo studi d'arte ad Odessa, nel 1906 si trasferì a Parigi dove studiò all'Académie Vitti di Montparnasse dove insegnava, tra gli altri, il pittore Kees van Dongen e visse a "La Ruche" dove abitarono, in tempi diversi, Modigliani, Chagall ed altri artisti.
A Parigi Shterenberg subì l'influenza della pittura di Cézanne e del Cubismo; frequentò Leger, Utrillo, Bonnard, Apollinaire e dal 1912 al 1914 espose al *Salon d'automne* e dal 1912 al 1917 al *Salon des Indépendants*.
Dopo la Rivoluzione d'ottobre del 1917 tornò in Russia, sostenuto dalla conoscenza di Lunacharsky che era il Commissario del Popolo responsabile per la Cultura. Fu commissario per questioni artistiche.
Partecipò a Palazzo Smolny a San Pietroburgo alla *Conferenza degli Autori, Artisti e Direttori* sulla nuova politica artistica: erano presenti anche Blok, Al'tman, Maiakovsky.
Nel 1918 fu nominato responsabile del Dipartimento di arti figurative del Commissariato popolare per l'istruzione (IZO) del Narkomprov. Nello stesso anno partecipò alla mostra della Società ebrea per lo sviluppo delle Arti a Mosca con Baranoff-Rossine, Al'tman ed El Lissitzky.
Dal 1918 al 1920 fu capo del Dipartimento di Belle Arti del NARKOMPROS e dal 1920 al 1930 insegnò al VKhUTEMAS (Atelier superiore d'arte e tecnica).
Nel 1922 partecipò a Mosca ad una mostra di artisti ebrei dove si distinse Marc Chagall; nello stesso anno scrisse un saggio per il catalogo della *Prima Mostra di Arte Russa* alla galleria van Diemen di Berlino.
Nel 1924 partecipò alla Biennale di Venezia e nel 1925 fu direttore della sezione russa all'Esposizione di Arti decorative a Parigi.
Entrò a far parte dell'Associazione degli artisti di cavalletto (OST) e nel 1927 fece parte degli artisti scelti per la mostra commemorativa dei dieci anni della Repubblica Sovietica.
Nel 1928 fu socio-corrispondente dell'Unione degli artisti tedeschi del registro e, nello stesso anno, lavorò presso il Teatro ebreo statale e il Teatro drammatico di Mosca.
Nel 1930 fu insignito del titolo di emerito delle arti della repubblica russa e nel 1932 fu il primo vicepresidente dell'Unione degli Artisti di Mosca.
Il suo stile indipendente perse però il favore delle autorità sovietiche e gradualmente la sua opera perse visibilità. Dopo il 1930 tentò di utilizzare uno stile che rispondesse meglio al realismo sovietico ma, alla sua morte, il primo giugno 1948, era praticamente uno sconosciuto.
Fu sepolto nel cimitero Vagankovo di Mosca.



David Petrovic Shterenberg

He was born to a Jewish family in Zhitomir, Ukraine. After studying art in Odessa, in 1906 he moved to Paris where he studied in the Académie Vitti in Montparnasse where he was taught, among others, by the painter Kees van Dongen. He lived in "La Ruche" where, at one time or other, there also lived Modigliani, Chagall and other artists.
In Paris Shterenberg was influenced by the painting of Cézanne and by Cubism. He frequented Léger, Utrillo, Bonnard, and Apollinaire; from 1912 to 1914 he exhibited in the *Salon d'automne* and, from 1912 to 1917, in the *Salon des Indépendants*.
After the 1917 October Revolution he returned to Russia, aided by his friendship with Lunacharsky, who was People's Commissar of Education for Cultural Affairs.
In Smolny Palace, Petrograd (the new name of Saint Petersburg), he took part in the Conference of Authors, Artists and Directors for New Art Policies. Also present were Blok, Al'tman, and Mayakovski.
In 1918 he was nominated head of the Fine Arts Department (IZO) of the People's Commissariat for Education (Narkompros). In the same year in Moscow he took part in the Jewish Society for the Development of the Arts together with Baranoff-Rossine and El Lissitzky.
From 1918 to 1920 he was head of the Narkompros Fine Arts Department and, from 1920 to 1930, he taught in at the Vchutemas.
In Moscow in 1922 he participated in a show of works by Jewish artists in which Marc Chagall stood out. In the same year he wrote an essay for the *First Exhibition of russian Art* show in the Van Diemen gallery, Berlin.
In 1924 he took part in the Venice Biennale and, in 1923, he was head of the russian section of the Exposition of Decorative Arts in Paris.
He joined the Easel Painters Association (OST) and then, in 1927, was one of the artists chosen for the show commemorating the tenth anniversary of the Soviet Republic.
In 1928 he became the social correspondent for the German Artists' Union and, in the same year, he worked in the State Jewish Theatre and the Drama Theatre of Moscow.
In 1930 he was awarded the title of Emeritus Artist of the russian Republic and, in 1932,was the first vice-president of the Moscow Artists' Union.
However, his independent style lost favour with the Soviet authorities and gradually his work was withdrawn from public view. After 1930 he tried to adopt a style more in line with Soviet Realism but, on his death on 1 June 1948, he was practically unknown.
He was buried in Vagankovo cemetery in Moscow.

David Petrovic Shterenberg



Natura morta, 1912
olio su tela, cm 48 x 32

Nikolay Suetin

Nacque nel 1897.
Negli anni 1918-1922 studiò all'Istituto Superiore d'Arte di Vitebsk con Malevič di cui diventerà uno dei più stretti collaboratori.
Partecipò alle mostre del gruppo UNOVIS a Vitebsk nel 1920 e 1921 ed a Mosca nel 1929.
Dal 1920 al 1930 fu uno dei direttori artistici della Manifattura di Lomosonov e creò modelli per servizi di porcellana, lavorando contemporaneamente a tele suprematiste e figurative.
I Suprematisti volevano trovare il modo di diffondere le loro idee nella vita di ogni giorno: Suetin si applicò alla creazione di servizi di porcellana con disegni del tutto nuovi, rivoluzionari che attingevano all'estetica del Suprematismo. La scelta di decorare in modo diverso ogni tazza creava inoltre un'attitudine diversa nel dare valore agli oggetti: se una tazza di un servizio tradizionale si rompeva, tutto il servizio perdeva valore. Nelle creazioni di Suetin ogni parte del servizio ha un suo, autonomo valore artistico.
Dal 1923 al 1926 fu membro dell'istituto di stato di cultura artistica (GINKhUK).
Lavorò anche come illustratore di libri, conservando lo stile delle avanguardie nonostante le richieste di realismo socialista.
Nel 1930 e 1932 partecipò alle mostre dell'Accademia delle Arti di Leningrado e nel 1937 alla mostra internazionale *L'arte e la tecnologia nella vita moderna a Parigi*.
Curò il padiglione russo dell'Esposizione universale a New York nel 1939.
Morì nel 1954.



Nikolay Suetin

From 1918 to 1922 Suetin studied at the Vitebsk Higher Institute of Art under Malevič of whom he was to become one of his closest collaborators.
He took part in the shows of the UNOVIS group in Vitebsk in 1920 and 1921, and in Moscow in 1929.
From 1920 to 1930 he was one of the art directors of State Lomonosov Ceramics Factory where he created models for porcelain tea-sets and, at the same time, worked on Suprematist and figurative canvases.
The Suprematists wanted to discover a way for spreading their ideas to everyday life. Suetin set himself to designing porcelain tea-sets with completely new and revolutionary forms inspired by Suprematist ideas.
The choice of decorating each cup in a different way also led to a new attitude to conferring value on an object: if a cup from a traditional service broke the whole set lost value. In Suetin's creations each part had its own individual artistic value.
From 1923 to 1926 he was a member of the State Institute of Artistic Culture (GINKhUK).
He was also a book illustrator and he maintained his avant-garde style despite the requests for socialist realism.
In 1930 and 1932 he took part in the shows of the Leningrad Academy of Art and, in 1917, in the international show *Art and Technology in Modern Life*, held in Paris.
He curated the russian pavilion in the Universal Exposition in New York in 1939.
He died in 1954.

Nikolay Suetin



Suprematismo, anni ’20
olio su cartone cm 70 x 51

Cesare Lisandria

Aspetti dell'Avanguardia russa

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento a San Pietroburgo si raccolse un gruppo di artisti, di letterati e di musicisti che erano uniti dalla volontà di reagire nei confronti dell'Accademia delle Arti e dei canoni legati al realismo didattico.
Queste nuove esperienze a confronto si consolidarono in un gruppo denominato "Mondo dell'Arte", che produsse la famosa rivista omonima "MIR ISKVSSTVA" teso a organizzare mostre importanti e a diffondere l'arte e la musica russa anche in Occidente, soprattutto grazie a Djagilev ed ai suoi "Ballets Russes".
Gli artisti del Mondo dell'Arte sposarono "l'arte per l'arte" e si ripromettevano di recuperare una disciplina formale che era andata perduta.
I principali artisti di questo gruppo furono: Léon Bakst, Alexandre Benois, Ivan Bilibin, M'stislav Dobujinsky. Evgenij Lancèray, Anna Oustroumova-Lebedeva, Nicolas Rerich, Valentin Serov e Konstantin Somov.
Se si concentrarono soprattutto in quelle forme d'arte come la miniatura, la "silhouette", l'illustrazione dei libri e la scenografia, si occuparono anche di arte demoniaca (Vrubel), di stilizzazione (Kandinsky), di grafica (Beardsley), di disegni Art Nouveau (Machintosh).
La svolta antiaccademica della nuova arte russa prese le mosse all'interno della cultura simbolista per poi prenderne le distanze.
Il gruppo simbolista moscovita, frequentato nel 1907 anche da Michajl Larionov, fa capo alla "Rosa Azzurra", il cui organo ufficiale è la rivista "Il Vello D'Oro".
Le mostre organizzate dal "Vello D'Oro" a Mosca fanno epoca ed alla prima di quelle mostre (era il 1908) partecipano anche Michajl Larionov e Natalia Gonçarova, gli inseparabili artisti che da circa otto anni lavorano a fianco, portando avanti interessi molto simili nei confronti dell'arte "primitiva".
Partiti dall'interesse per l'arte primitva urbana (le vecchie insegne dei venditori di tabacco e di barbieri), essi trasmettevano un'atmosfera nuova, ben diversa dalla pittura sfumata dei quadri simbolisti.
Negli stessi anni la Gonçarova creava i suoi stupefacenti cicli pittorici, anch'essi ispirati al linguaggio urbano dell'insegna, della stampa e dell'icona popolare.
Nel contesto degli scioperi di San Pietroburgo e Mosca del 1913, la tematica neo-primitivista dei due artisti, con i riferimenti all'artigianato popolare rappresentato dai Lubok e anche dalle insegne dei miseri venditori di città, evocava un chiaro messaggio di denuncia e nello stesso tempo di sostegno e simpatia nei confronti delle classi sociali emarginate.
Dal punto di vista formale la novità del Neo-Primitivismo è il rifiuto di ogni convenzione compositiva, come la composizione spaziale prospettica e la stesura dei colori per campiture omogenee, prive di chiaroscuro, delimitata da spessi contorni: in definitiva un ritmo compositivo che evidenzia i temi centrali del "racconto sceneggiato".
Dal 1910 circa il dibattito in Russia diventa molto attivo e vivace, nascono e crescono molte associazioni e gruppi, ognuno con orientamento diverso dall'altro, e si discute animatamente sui principi che devono essere alla base di un'arte nuova, diversa da quella precedente.
Nasce un'attività molto fervida, si organizzano mostre e si pubblicano numerose riviste.
Il Futurismo e il Cubismo sembrano essere i movimenti che riscuotono il maggior interesse ed avranno molta importanza nel determinare l'Avanguardia nascente.
Esaurita l'esperienza Neo-primitivista nella quale si erano formati un po' tutti i pittori dell'avanguardia, gli artisti futuristi o cubo-futuristi si si autodefiniscono "Budetjany": uomini del futuro.
Contemporaneamente i poeti pubblicano l'almanacco/manifesto della poesia futurista, che proclama il diritto dei poeti ad aumentare il volume del vocabolario con parole arbitrarie ed inventate. Nasce lo "Zaum", il linguaggio incomprensibile, transmentale, che porta alla decostruzione della parola.
I Russi si appropriano delle teorie artistiche che vengono a conoscere, le interpretano e ne danno una versione autonoma e nuova (ad esempio il Cubo-Futurismo russo si svilupperà in direzione prevalentemente astratta, diversamente da quello che avvenne in Francia). E da queste basi che partiranno i protagonisti principali delle avanguardie russe: Malevič e Tatlin.
Mentre Kandinsky nel 1913 lascia l'astrazione ed inizia il suo percorso verso la non-oggettività (fase estrema della sua ricerca, che pone la pittura russa alla testa delle avanguardie europee), l'anno successivo a Mosca Tatlin espone le "Composizioni statico-sintetiche" e Malevič esegue il "Quadrato suprematista nero".
I due artisti arrivano alla non oggettività da strade ed esperienze diverse.
Passati attraverso il Cubo-Futurismo ed il Neo-Primitivismo di Larionov avevano partecipato alle mostre della "unione dei Giovani" a San Pietroburgo.
Malevič aveva realizzato le scenografie della "Vittoria sul sole", preparate nel corso del "Primo Congresso dei Futuristi di tutta la Russia", con testi di Alexej Krucenijk e musiche di Matjushin: durante il quinto atto l'azione si svolge sullo sfondo di un quadrato nero su fondo bianco.
Nel 1915 Malevič scrive "Dal Cubismo al Suprematismo" e nella mostra "0,10" espone 39 dipinti suprematisti, suscitando aspre e sprezzanti critiche. Con la parola "Suprematismo" Malevič afferma la supremazia, il dominio della pittura pura che rimane indifferente di fronte alla realtà esteriore.
Si scaglia contro i sostenitori del Costruttivismo, ed in particolare contro l'ala più radicale, il Produttivismo: egli deplora il fatto che nelle loro opere la forma sia destinata esclusivamente agli oggetti "d'uso domestico, quotidiano".
Tatlin, invece, concentra i propri sforzi sui materiali, per produrre agglomerati che diventassero "vera materia nel vero spazio, al di là di ogni forma illusoria".
Per Tatlin un artista che conosce le qualità di un materiale può servirsene, come un pittore con un pennello ed utilizzarle per elaborare la forma, la fattura e l'organizzazione artistica dell'oggetto.
Quindi "materiali reali nello spazio reale": questo il credo artistico lanciato dal pittore in contrasto totale con l'ideologia intuitiva e teorico-intellettuale di

Malevič.
Gli artisti russi si divisero necessariamente fra le due diverse correnti fino a quando, dopo la Rivoluzione, il Suprematismo venne condannato dal punto di vista ideologico ed il Costruttivismo diventò una specie di arte ufficiale e si snaturò.
Con la Rivoluzione di ottobre la grande utopia delle Avanguardie sembra diventare realtà. Le vecchie istituzioni artistiche, accademie e musei, vengono cancellate o completamente riorganizzate e gli artisti "di sinistra" vengono posti a capo dei nuovi organismi.
Natan Al'tman e Tatlin sono nominati direttori delle sezioni di Arte Figurativa del "Dipartimento di Belle Arti" (IZO); Puni, Malevič e Pedrov-Vodkin hanno i loro studi all'interno dello SVOMAS (Studi Liberi) di San Pietroburgo e Kandinsky viene chiamato a dirigere l'istituto per la Cultura Pittorica (INCHUK, fondato nel 1920); Chagall insegna agli Studi Liberi di Vitebsk.
Le scuole diventano veri e propri laboratori di ricerca ed i trentasei musei della Cultura Artistica, aperti nelle principali città, ospitano la produzione delle Avanguardie e le Mostre di Stato.
Nel 1919 Malevič, insieme a El Lissitzky, fonda l'UNOVIS, che doveva applicare in architettura i principi di "economia e utilità" del Suprematismo.
Il periodo dell'Avanguardia al potere dura pochi anni. Da un lato le divergenze insanabili fra le diverse anime del movimento, dall'altro l'irrigidimento del regime che soppresse l'IZO nel 1921 e, con il Presidium per il riordinamento delle Istituzioni Artistiche, il ritorno all'ordine.
Nacquero così l'AKHRR (Associazione degli Artisti della Russia Rivoluzionaria, fondato nel 1922), l'Unione delle Quattro Arti (1925) e l'Associazione dei Pittori da Cavalletto, che riuniscono artisti che raggiungono risultati interessanti con opere di carattere naturalista e descrittivo.
A poco a poco le Avanguardie perdono il loro slancio e lasciano le posizioni conquistate (persino Malevič negli ultimi lavori torna alla descrittività).
Nel 1931 viene soppresso il VKHUTEIN di Mosca, roccaforte degli artisti di sinistra; nel 1932 vengono sciolti i gruppi artistici e letterari; nel 1934 il realismo socialista è l'unico stile ammesso dal regime staliniano: la grande illusione è finita!

Cesare Lisandria

Aspects of the russian avant-garde

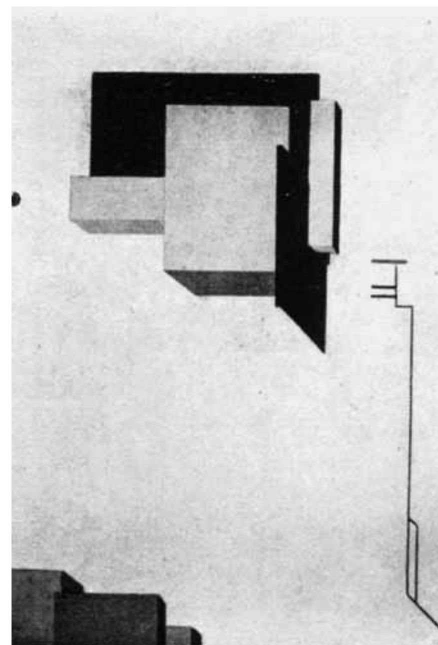
In Saint Petersburg in the last decade of the nineteenth century a group of artists, scholars, and musicians gathered together. They were united by the wish to react against the Arts Academy and its teaching methods.
They, and the new views they expressed, were consolidated into a group called "The World of Art"; it published a magazine of the same name, "MIR ISKVSSTVA", and aimed at organizing important shows and diffusing russian art and music even in the West, above all through Diaghilev and his Ballets Russes.
The "World of Art" artists were wedded to the idea of art for art's sake and they wanted to recuperate a formal discipline that had been lost.
The main artists of this group were Léon Bakst, Alexander Benois, Ivan Bilibin, Mstislav Dobuzhinsky, Evgeniy Lancéray, Anna Oustramova-Lebedeva, Nicolas Rerich, Valentin Serov, and Konstantin Somov.
If they concentrated above all on such forms of art as miniatures, silhouettes, book illustration, and stage design, they were also concerned with demonic art (Vrubel), stylization (Kandinsky), graphics (Beardsley), and Art Nouveau design (Mackintosh).
This anti-academic change in new russian art started from Symbolist culture but then distanced itself from it. The reference point of the Muscovite Symbolist group, which in 1907 was also frequented by Mikhail Larionov, was the "Blue Rose" the official voice of which was the "Golden Fleece" magazine.
The shows organized in Moscow by the "Golden Fleece" were epoch-making; Mikhail Larionov and Natalia Gonc˘arova were also present in the first of them in 1908,. They were inseparable artists who for eight years had worked side by side to develop interests that were similar to those of "primitive" art.
They had started from an interest in primitive urban art (the old tobacconists' and barbers' shop signs), and they now transmitted a new atmosphere, one quite different from the pallid painting of the Symbolists.
In these same years Gonc˘arova created her stupendous series of paintings, these too inspired by the urban language of signs, prints, and popular icons.
In the context of the Saint Petersburg and Moscow strikes of 1913, the two artists' neo-primitive themes, with their references to the popular craftwork represented by the Luboks and also by the signs of the humble street sellers of the city, were a clear message of condemnation and, at the same time, of support and sympathy for the marginalized social classes.
From a formal point of view, the originality of Neo-Primitivism is its rejection of all compositional conventions, such as perspective space, and their replacement with a homogenous application of paint, without chiaroscuro and delimited by thick outlines: a compositional rhythm that highlights and comments on the central themes of "staged tales".
From about 1910 the debate in Russia became very active and lively; many groups and associations were born and developed, each with its own orientation, and they animatedly discussed the principles that ought to be the basis of a new art different from the preceding one. A highly feverish activity began; shows were organized and numerous magazines were published.
Futurism and Cubism seem to have been the movements of greatest interest and they were to have great importance in determining the nascent avant-garde. Having exhausted the possibilities of Neo-Primitivism, in which nearly all the avant-garde painters had been trained, the Futurist or Cubo-Futurist artists now defined themselves "Budetyany": the men of the future. At the same time, some poets published an almanac / manifesto of Futurist poetry which proclaimed the right of poets to increase the size of the vocabulary with arbitrary and invented words. Thus "Zaum" was born, the incomprehensible, trans-mental language that led to the deconstruction of words.
The Russians appropriated the art theories they came across, reinterpreted them, and gave them their own new meaning (for example, russian Cubo-Futurism was to develop in a mainly abstract direction, differently from what happened in France). It was from this basis that the main protagonists of the russian avant-garde, Malevič and Tatlin, started.
While Kandinsky, in 1913, left abstraction behind and began his journey towards non-objectivity (the most extreme phase of his art which was to place Russia at the head of European avant-garde movements), the following year Tatlin exhibited in Moscow his *Static-Synthetic* compositions, and Malevič painted his *Black Suprematist Square*.
The two artists arrived at non-objectivity by different routes and experiences.
They had both experimented with Cubo-Futurism and with Larionov's Neo-Primitivism, and had exhibited in the "Youth Union" shows in Saint Petersburg.
Malevič had created scenes for *Victory Over the Sun* which had been prepared during the course of the "First Futurist Congress of the Whole of Russia", with a libretto by Kruchenykh and music by Matyushin: during the fifth act, the action takes place against a backdrop with a black square on a white background.
In 1915 Malevič wrote *From Cubism to Suprematism* and, in the *0.10* show, he exhibited 39 Suprematist paintings, arousing harsh and dismissive criticisms. With the word "Suprematism" Malevič affirmed the supremacy and domination of pure painting which was quite indifferent to exterior reality.
He hurled abuse at the followers of Constructivism, in particular its most radical wing, Productivism.
He deplored the fact that in their works form was exclusively destined for objects "of domestic, everyday use".
Tatlin, instead, concentrated his own forces on materials in order to produce agglomerates that might become "a real material in real space, quite beyond any kind of illusory form".
For Tatlin, an artist who knows the quality of a material can make use of it, just like a painter with his brush, and employ it to generate the forms, handling, and artistic organization of objects.
So "real materials in real space": these were the artistic beliefs launched by the painter in opposition to Malevič's intuitive ideology and intellectual theories. Inevitable russian artists were divided between the

two different currents until, after the Revolution, Suprematism was condemned from an ideological point of view and Constructivism became a kind of official art and was neutered.
With the October Revolution, the great Utopia of the avant-gardes seemed to have become reality. The old art institutions, academies, and museums were eliminated or completely reorganized, and the artists "of the left" now headed the new institutions.
Nathan Al'tman and Tatlin were nominated directors of the visual art sections of the "Department of Fine Arts" (IZO); Puni, Malevič, and Pedrov-Vodkin had studios inside the SVOMAS (Free Studios) in Petrograd; and Kandinsky was invited to direct the Institute for Artistic Culture" (INCHUK, founded in 1920); Chagall taught in the Vitebsk Free Studios.
The schools became genuine research laboratories, and the thirty-six art museums in the main cities hosted the production of the avant-gardes as well as state exhibitions.
In 1919 Malevič, together with El Lissitzky, founded UNINOVIS which was to apply to architecture the principles of Suprematism's "economy and utility".
The period of the avant-gardes' power lasted just a few years. On the one hand there were irremediable differences between the various people of the movement and, on the other, there was the hardening attitude of the regime which suppressed the IZO in 1921 and, with the Presidium for the Reorganization of Art Institutes, insisted on a return to order.
So there were set up the AKHRR (the Association of Artists of Revolutionary Russia, founded in 1922); the Union of the Four Arts (1925); and the Easel Painters Association which gathered together artists, some of whom who obtained interesting results with naturalistic and descriptive works.
Slowly the avant-gardes lost their momentum and lost the positions they had gained (even Malevič in his last works returned to descriptivism).
In 1931 the Moscow VKHUTEIN, the stronghold of the artists of the left was suppressed; in 1932 the art and literary groups were abolished; and, in 1934, Socialist Realism was the only style admitted by Stalin's regime: the great illusion was finished!

Avanguardie Russe

Le radici delle Avanguardie russe sono legate al collezionista Sergej Shchukin che, dopo aver già raccolto una ricca collezione di pittura orientale e di arte sacra, conobbe a Parigi il mercante d'arte Durand-Ruel che lo guidò all'acquisto di opere di Claude Monet.
Nacque così la sua collezione d'arte moderna che diventò il punto di contatto degli artisti russi con l'arte occidentale.
Dal 1903 gli interessi di Shchukin si indirizzarono verso il postimpressionismo (soprattutto Gauguin e van Gogh) per arrivare a Matisse, ai Fuaves, ai Picasso del periodo blu e rosa ed al cubismo analitico.
Un altro evento importante fu, nel 1899, la mostra di pittura impressionista francese, organizzata da Sergej Pavlovich Djaghilev, che suscitò negli artisti più attenti le prime reazioni all'accademismo imperante.
Djaghilev fondò la rivista "Il mondo dell'arte" che ebbe una grande influenza sul mondo artistico russo.
Nel 1906 Djaghilev, il creatore del balletto russo, inteso come esempio di arte integrata, organizzò a Parigi al *Salon d'automne* l'"esposizione d'arte russa" dove, accanto alle icone, vennero presentate opere di pittori che gravitavano intorno alla rivista.
Nel 1907 la "Rosa azzurra" di cui facevano parte Larionov, Gončarova e Malevič, organizzò una mostra di opere che cercavano di conciliare la tradizione locale con le soluzioni formali dell'avanguardia internazionale.
I pittori erano in stretto contatto con poeti e scrittori riunitisi intorno alle riviste "Bilancia" (Vesi) e "Vello d'oro" (Zolotoe runo). La "Rosa azzurra" fu la prima mostra di gruppo ad avere un programma estetico unitario, legato al simbolismo.
Nel 1908 l'industriale moscovita Ivan Morosov incontrò a Parigi Picasso da cui acquistò numerose opere precubiste per la sua collezione dove erano già presenti Cézanne, Renoir, Gauguin, Monet e i Nabis.
Nello stesso anno la rivista "Vello d'oro" (Zolotoe runo) fece conoscere opere di Braque, Rouault, Matisse etc.
Nel dicembre 1909 uscì a San Pietroburgo il primo numero della rivista "Studio degli Impressionisti", fondata da Nicolaj Kulbin che si proponeva di creare "l'arte libera come base della vita".
Larionov fondò il gruppo "Fante di quadri" (Bubnovij Valet).
Nel 1910 Kandinsky espose al "Secondo salone internazionale" le sue *Composizioni n. 1,2,3*: la *Composizione n.1* è definita "primo acquerello astratto".
Nel settembre 1910 la pittrice russa Liubov Popova fece visita a Milano a Marinetti che si recherà poi a San Pietroburgo.
A Mosca nel dicembre 1910 venne allestita la prima mostra del gruppo "Il fante di quadri" di cui facevano parte un gruppo di pittori di tendenza postimpressionista tra cui Alexandra Exter, David Burliuk, Nicolaj Kulbin, Mikail Larionov, Natalia Gončarova, Kasimir Malevič, Wadimir Tatlin, Marc Chagall. Negli Statuti era enunciato "Lo scopo della Società di Artisti Fante di Quadri è diffondere concetti moderni su problemi di belle arti". Con queste mostre gli organizzatori volevano offrire a giovani artisti russi la possibilità di far conoscere le loro opere "cosa molto difficile nell'esistente indolenza e chiusura delle nostre sfere artistiche". Il titolo Fante di Quadri era scelto come simbolo di giovane entusiasmo e passione "perché il fante è il simbolo della giovinezza e i quadri del sangue in ebollizione".
Si caratterizzava per il netto rifiuto di predecessori e contemporanei che si traduceva in opere deliberatamente provocatorie e di evidente scherno nei confronti dei gusti e degli ideali borghesi. I "Fanti" si ispiravano piuttosto alle icone, al folklore nazionale e all'arte "primitiva": fotografia provinciale, insegne di negozi, lubki, giocattoli.
Marinetti, accompagnato da Nicolaj Kulbin, visitò la mostra del Fante di quadri e Larionov eseguì un ritratto del futurista italiano.
Fu pubblicato a San Pietroburgo "Il vivaio dei giudici" (Sadok sudej) con scritti di Chlebnikov, David e Nicolaj Burliuk, Elena Guro, Vasilij Kamensky.
Nel 1911 David Burliuk e Vasilij Kamensky diedero vita al gruppo artistico-letterario "Gileja" (il nome russo della Scizia che Erodono indicava come terra abitata da popolazioni barbare). I membri si facevano chiamare "Budetljanin" (uomini del futuro) ed esaltavano il nuovo primordiale, inatteso, il gusto dello scandalo.
Nel 1912 Larionov, Gončarova, Malevič, Tatlin, Kulbin, Chagall si staccarono da "Il fante di quadri" ed organizzarono la mostra del nuovo gruppo "La coda dell'asino" (Oslinij Chvost). Larionov presentò, accanto a tele sul tema dei soldati con temi della pittura popolare russa, le sue prime ricerche "raggiste". Gončarova espose i suoi primi acquerelli raggisti tra cui *Primavera*.
Nel 1912 Gončarova dipinse *Il ciclista*, opera in cui unisce influenze del Futurismo ad altre cubiste. Una netta influenza futurista è evidente nell'opera *L'arrotino* che Malevič dipinse lo stesso anno.
L'influenza del cubismo e del futurismo creò il filone designato come Cubofuturismo, una pittura astratta che associava la scomposizione cubista dell'oggetto alla dinamicità ed al vigore coloristico del futurismo, dai movimenti cubista e futurista derivò l'uso di inserire giochi verbali e neologismi nelle opere.
Nello stesso anno il gruppo "Gileja" pubblicò il pamphlet "Schiaffo al gusto corrente" con scritti di Burliuk, Kandinsky, Majakovskij in cui si esaltava il gusto dello scandalo e dell'insuccesso.
Larionov nell'almanacco "La coda dell'asino e il bersaglio" pubblicò nel 1913 il saggio *Raggisti e futuristi* "Il raggismo ha come scopo le forme spaziali che possono che possono sorgere dalla intersecazione della riflessione dei raggi dei vari oggetti, forme che sono scelte dalla volontà del pittore". Sei illustrazioni riproducevano pitture raggiste di Larionov e Gončarova.
Nello stesso anno, Tatlin, che aveva impostato la sua opera su riferimenti ai paesaggi di Cézanne e su influenze di Modigliani, realizzò i primi "rilievi-costruzioni".
Malevič disegnò una delle sue prime forme suprematiste *Elementi suprematisti in contrasto* che, nel 1927, sarebbe stata impiegata per la copertina del libro Mondo non oggettivo nella collana dei libri editi dal Bauhaus.
Nel marzo-aprile 1913 dipinse *Elementi fondamentali del suprematismo*, una tela con due quadrati neri su fondo bianco.
Nel novembre dello stesso anno Malevič realizzò le

scenografie, di influenza futurista e suprematista, per *Vittoria sul sole*, parole in libertà di Krucenykh con musica di Matjuschin.
Anche Natalia Gončarova si interessò di teatro, realizzando per *Il ventaglio* di Goldoni maschere e costumi che non si rifanno al Settecento, ma sono frutto di fantasia.
Nel 1914 Wladimir Tatlin creò i primi *Controrilievi*, equilibrati nello spazio per bilanciamento di contrappesi.
Nello stesso anno Rodčenko realizzò i primi *Disegni al compasso* dove linee curve determinano zone di contrappunti ottici bianco e neri.
Alexej Krucenykh pubblicò il suo primo *Poema continuo* "piccolo nido di papere - sequenza di brutte parole": un volumetto a fogli staccabili e interscambiabili con testi, segni, e litografie di Olga Rozanova.
Il 18 febbraio 1915 si inaugurò nella "piccola sala della Società Imperiale per l'incoraggiamento delle Belle Arti" la *I^a^ mostra di quadri futuristi tranway V* (il titolo derivava dal contrassegno di una linea tranviaria di San Pietroburgo), organizzata da Ivan Puni, cui parteciparono, tra gli altri, Malevič con dodici pitture cubiste e futuriste, Tatlin con sette *Rilievi policromi*.
Il critico d'arte Nikolaj Puni dedicò una monografia all'opera di Tatlin, identificandola per la prima volta con il termine "costruttivismo".
Il 20 dicembre 1915 si inaugurò nella galleria Dobitchin di San Pietroburgo"L'ultima mostra di pittura futurista o,10" cui parteciparono Malevič con trentanove dipinti suprematisti e Tatlin con tredici *Controrilievi*.
Malevič, in contrapposizione a Tatlin, volle formulare, in un pubblico dibattito, i principi teorici del suo Suprematismo, differenziandolo nettamente dal futurismo degli altri artisti e dal costruttivismo di Tatlin che, in risposta, redasse un altro scritto che venne pubblicato da Puni sul "Nuovo giornale per tutti".
Il 12 gennaio 1916, nella sala dei concerti dell scuola di Tenicewski, Malevič e Puni organizzarono una "pubblica conferenza di divulgazione popolare" dedicata a Cubismo, Futurismo, Suprematismo.
Nikolaj Puni, direttore di "Arte della Comunità" scrisse "L'arte del proletariato non è un santuario dove le opere vengono oziosamente ammirate, ma è il lavoro nell'officina da cui escono nuovi prodotti artistici".
Malevič sottolineò che il Suprematismo sarebbe diventato una nuova forma d'arte, nettamente differenziata dal Futurismo italiano e dal Costruttivismo di Tatlin.
Nel dicembre 1916 Anatoly Lunacharsky fu nominato "commissario del popolo per l'istruzione", con uffici nel Palazzo d'inverno. Per molti anni difese l'arte d'avanguardia ed in particolare il cinema a cui dedicò, nel 1928, il volume *La rivoluzione del cinema russo*.
La Rivoluzione socialista di Ottobre assimilò le numerose correnti artistiche, facendole convergere nel problema della ricostruzione del paese: l'arte venne indirizzata alle grandi masse del popolo in un programma di propaganda che si sviluppava nelle decorazioni delle piazze, nelle feste di massa, nelle attività teatrali e nella creazione dei manifesti.
I pittori dell'avanguardia accolsero con entusiasmo la Rivoluzione e molti di loro parteciparono all'attività dei nuovi istituti artistici: Istituto della cultura artistica (INCHUK), Studi statali tecnico-artistici superiori (VCHUTEMAS), Accademia statale delle scienze artistiche (GACHEN), Istituto statale della cultura artistica (GHINCHUK), Unione dell'arte nuova (UNOVIS).
Nel 1917 Alexandr Rodčenko realizzò le sue prime strutture metalliche mobili.
Nello stesso anno Marc Chagall fu nominato "Commissario per le arti figurative" della città di Vitebsk e Anton Pevsner fu incaricato dell'insegnamento di "composizione e scultura" nei VCHUTEMAS di Mosca. Vi insegnavano anche Kandinsky e Malevič che Pevsner considerava il più grande artista dell'avanguardia russa.
Nel 1918 vennero create le "Sezioni delle Arti Figurative" (IZO): a Mosca ne fanno parte Kandinsky, Malevič, Tatlin, Rozanova.
Chagall, divenuto nel 1918 direttore della scuola d'arte di Vitebsk, chiamò ad insegnarvi Malevič ed El Lissitzky che aveva già realizzato il suo primo *Proun*, termine con cui indica progetti sintesi di forma e materia in cui la ricerca artistica è subordinata al fine concreto dell' applicazione architettonica, in cui lavori devono mantenere i caratteri peculiari di originalità e impatto visivo, così da creare l'ideale connubio tra attività artistica e vita produttiva.
Nel 1919 a Mosca Rodčenko costruì le sue prime forme circolari e poligonali per animazione pneumatica nello spazio. Ne espose alcuni ad OBMOKHU (Prima esposizione della società dei giovani artisti) al Vchutemas di Mosca nel 1920.
Nel 1919 Malevič pubblicò la brossura *Dal cubismo al futurismo al suprematismo* in cui approfondisce le sue idee sul Suprematismo. "L'idealismo è uno strumento di tortura, un'esigenza del gusto estetico. L'idealizzazione della forma umana è la mortificazione di molte linee viventi della muscolatura. L'estetismo è un avanzo del sentimento intuitivo. Voi tutti desiderate vedere pezzi di natura vivente appesi ai gancetti alle vostre pareti". L'occasione era la mostra "Creazioni astratte e suprematismo" a cui partecipavano, con Malevič, alcuni allievi del suo corso ai Vchutemas di Mosca che, in quell'anno,

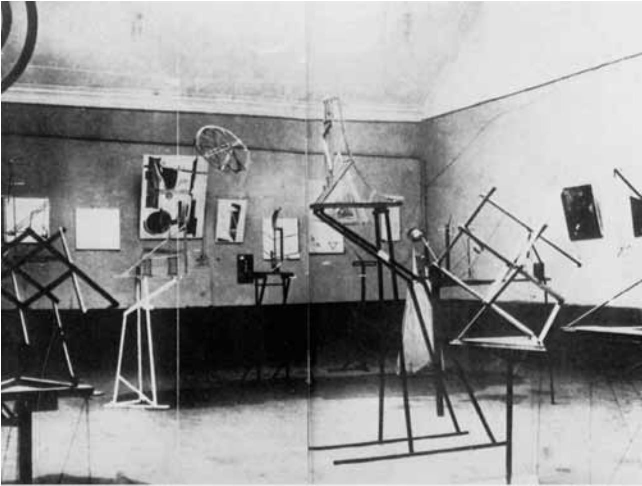


Il primo *Proun* di El Lissitzky (1918). Entrato a far parte della collezione del Landes Museum di Hannover, fu collocato nelle sale dell'"arte astratta" allestite dall'artista stesso nel 1926. L'opera andò dispersa nel 1935 quando il museo "epurò" le opere d'avanguardia.

lasciò per assumere un incarico di insegnamento a Vitebsk, chiamato da Chagall.
Nello stesso anno Kandinsky fu nominato "Commissario ai Musei Russi".
Nell'ottobre 1919 Tatlin completò il "Progetto per l'edificio della III Internazionale" in cui la linea a spirale interpreta il concetto dinamico della nuova scultura-architettura. Tatlin scriveva "[…] il triangolo fu la forma predominante del Rinascimento, adatta per esprimere l'attitudine statica di quel secolo; la spirale è l'interpretazione plastica del ritmo dinamico dei nostri tempi".
Nel 1920, dopo il primo congresso, furono creati il "Commissariato del popolo all'istruzione" (Narkompros) e l'"associazione panrussa degli scrittori proletari" (VAPP).
Fu fondato l' "Istituto di cultura artistica" (INCHUK): la direzione fu dapprima affidata a Kandinsky, ma il suo programma non venne accettato e gli successero Rodčenko e Stepanova.
Nel 1920, Malevič, trasferitosi a Vitebsk, fondò il gruppo di artisti suprematisti UNOVIS "Nuove forme dell'arte" e nel 1921 il gruppo UNOVIS propose le prime opere collettive dell'arte contemporanea, esposte senza la firma, ma contraddistinte solo dalla sigla del gruppo. Era il primo esempio, nella storia dell'arte contemporanea, di corrispondenza tra la neutralità formale e l'anonimato del realizzatore: non si voleva esaltare l'entità artistica individuale, ma un risultato che nasceva da un lavoro collettivo.
Il 20 maggio 1920 in un'aula del Vchutemas si inaugurò la mostra di "Associazione dei giovani artisti" (OBMOKHU) a cui parteciparono Rodčenko e Kljun che esposero per la prima volta le loro strutture da appendere nello spazio.
Il 5 agosto 1920 Naum Gabo e Anton Pevsner affissero nelle strade di Mosca il volantino del "Manifesto realista" in cui si enunciavano cinque principi fondamentali 1) rinuncia al colore in quanto elemento pittorico 2) rinuncia alla linea in quanto valore descrittivo 3) rinuncia al volume in quanto forma spaziale plastica 4) rinuncia alla scultura in quanto massa intesa come elemento culturale 5) rassegnazione artistica secondo la quale i ritmi statici erano gli unici elementi delle arti plastiche. Il testo si concludeva con la frase "l'oggi è nostro".
Nell'inverno di quest'anno Naum Gabo realizzò la sua prima *Costruzione cinetica*.
Nel 1921 il "Commissariato del Popolo per l'Istruzione" si trasferì a Mosca. Assunsero cariche nell'IZO (Sezione arti figurative) Rozanova, Stepanova e Rodčenko e la presidenza fu assunta dal pittore David Shterenberg che, nel 1922, organizzò a Berlino la *I mostra dell'arte russa*.
In questi anni l'avanguardia arrivò a posizioni massimaliste fino all'autonegazione della funzione dell'arte. In quest'anno un gruppo di pittori (tra cui Popola, Rodčenko, Stepanova) pronunciarono il giuramento di abbandonare la pittura in favore di una prassi che portasse all'assestamento dell'ambiente per l'uomo.
Il rapporto con le arti applicate divenne prevalente e si sviluppò come progettazione di arredi, tessuti, ceramiche, pubblicità che dovevano rispecchiare un nuovo modo di vivere.
Nel settembre 1921 si inaugurò la mostra *5 x 5 = 25* a cui parteciparono Alexandr Vesnin, Ljubov Popola, Alexandra Exter, Alexandr Rodčenko e Varvara Stepanova.



Il Gruppo UNOVIS a Vitebsk nel 1920.
In piedi da sinistra: Červinka, Malevič, Rajak, Suetin, Judin e Magaril. Seduti da sinistra: Veksler, Ermolaeva, Čašnik e Chidekal'.



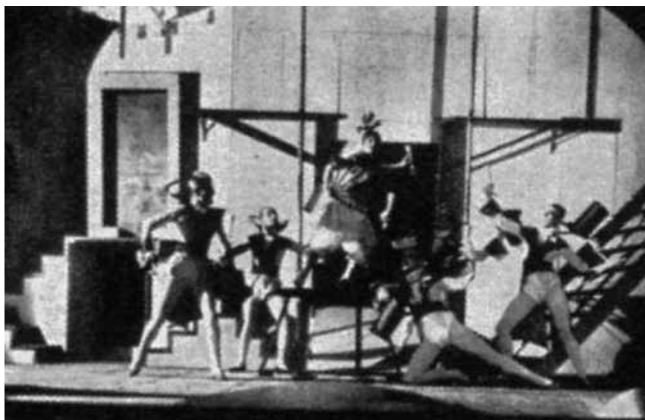
Un ambiente dell'esposizione a Mosca dell'Associazione dei giovani artisti.



РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ.

Il Manifesto realista dei fratelli Pevsner.

Nel catalogo della mostra furono pubblicate le "Premesse dell'attività produttivista" che aprono in Russia il filone dell'estetica industriale che propugnava una produzione costruttivista, anonima.
Malevič raccolse nello scritto *Suprematismo - mondo non oggettivo* i suoi enunciati teorici: il suprematismo come pura conoscenza - il suprematismo come non oggettività.
Nello stesso anno Alexandra Exter collaborò all'ideazione delle scenografie dell'operetta Girofflé-girofflà, creando uno dei capolavori della scenotecnica costruttivista.
Nel 1922 Lissitzky pubblicò *Favola suprematista di 2 quadrati in 6 costruzioni - tutti tutti piccoli bambini* a cura del gruppo UNOVIS con sei litografie a colori per educare i ragazzi ad una nuova cultura visiva.
Nello stesso anno Anton Pevsner realizzò i suoi primi lavori a rilievo con l'impiego di materiali plastici.
Nell'autunno 1922 Malevič assunse la direzione dell'INKUK (Istituto per la cultura artistica) dove chiamò ad insegnare Tatlin (sezione materiali), Punin (sezione teorica), Mansurov (sezione sperimentale) mentre Malevič ebbe la cattedra della "sezione formalista" dedicata allo studio del differente valore espressivo delle forme plastiche. Venne creata anche la cattedra nuova di "estetica e comparazione critica delle arti", affidata a Mansurov.
Nell'ottobre 1922 fu inaugurata a Berlino nella galleria van Diemen la *Prima Mostra d'Arte Russa*, organizzata dal direttore dell'IZO David Shterenberg. Sono presentate 594 opere di 150 autori tra cui Malevič, Tatlin, Chagall, Arcipenko, Puni, Alexandra Exter, Popola, Rozanova (con la presentazione postuma delle opere del 1913-18) Al'tman, Burliuk, Naum Gabo, Anton Pevsner, El Lissittzky, Rodčenko, Stepanova, Kljun, Klutsis.



Gabo espose due *Busti costruttivisti* (1915-1916) ed una *Costruzione cinetica*.
Vi erano esposti anche progetti architettonici di Ladovsky, Lavinsky e Mapu; El Lissitzky animò con *Proun-raum* angoli morti della galleria, presentando per la prima volta in Germania ricerche di interazione con lo spazio.
Nel settore grafico Maiakovskij espose dieci bozzetti e prove di stampa di manifesti murali di propaganda politica, di stile espressionista.
Nello stesso anno, in contrapposizione alle Avanguardie, fu fondata l'"Associazione delle Arti della Russia Rivoluzionaria" (AKHRR) che si proponeva di rappresentare la vita quotidiana e l'epopea dell'Armata Rossa e di sostituire il realismo all'astrazione.
Nel febbraio **1923** Lissitzky, in collaborazione con Ladowsky, redasse gli statuti della "Associazione dei nuovi architetti rivoluzionari" (ASNOVA) in difesa del Costruttivismo.
Uscì il primo numero della rivista "Fronte di sinistra" (LEF): il redattore era capo Majakovskij, l'impaginazione e copertina erano di Rodčenko. Vi erano pubblicati contributi di poeti futuristi, opere di artisti come Rodčenko, Stepanova, Popola, Lavinskij, testi di autori di cinema come Ejzenštejn e Vertov.
Fu realizzata la mostra "Arte decorativa e teatrale a Mosca 1918-1923".
Il 2 maggio 1924 Malevič pubblicò il Manifesto Suprematista UNOVIS in cui allargava il discorso dalla pittura all'architettura ed all'urbanistica "[…] consideriamo finito il fronte pittorico della rappresentazione esteticistica: il suprematismo trasferisce il punto fondamentale della propria attività sul fronte dell'architettura e chiama a parteciparvi tutti gli architetti rivoluzionari".
A Venezia nel 1924, per la XVI esposizione, il padiglione russo presentava le correnti più avanzate della ricerca estetica in Russia: vi erano rappresentati esponenti de "Il fante di quadri", "Il mondo dell'arte", Malevič, Tatlin, Al'tman, Alexandra Exter, Popola, Rodčenko, Stepanova.
L'Istituto d'arte applicata di Leningrado e la Manifattura statale di porcellane esponevano ceramiche ed oggetti di uso quotidiano.
Vinicio Paladini, architetto nato a Mosca da genitori italiani, pubblicò il saggio *Arte russa nei Soviets - il padiglione dell'U.R.S.S. a Venezia* (ed. La Bilancia, Roma 1925).
I primi segni del cambiamento nei riguardi dell'arte di avanguardia si notano nel 1924, anno della morte di Vladimir Lenin, quando il critico d'arte Abram Efros pubblicò uno scritto intitolato *La rivolta dello spettatore* nella rivista "Il contemporaneo russo": in nome dello spirito del classicismo iniziò la revisione della libertà espressiva che aveva permesso l'affermarsi dell'avanguardia e si posero le basi del realismo socialista.
Nel 1925, si svolse a Parigi l'Esposizione Internazionale di arti decorative moderne.
Mel'nikov progettò il padiglione dell'U.R.S.S, una costruzione in legno rettangolare, tagliata diagonalmente da una scala.
Nel padiglione Rodčenko progettò ed allestì la "sala di lettura del circolo operaio" di cui disegnò anche l'arredamento.
Nello stesso anno Zdanov coniò il termine "Realismo socialista" indicato come "metodo di creazione artistica basato sulla rappresentazione corretta e concreta, da un punto di vista storico, della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario". Il "realismo socialista" chiuse ogni sbocco all'avanguardia.
Il 10 giugno 1926 Malevič espose alla "Mostra permanente annuale delle opere degli insegnanti e degli allievi dell'INKUK" una parete di opere Suprematiste ed alcuni lavori intitolati "planit" che definiva "strutture spaziali non oggettive: ordine suprematista".
Il 27 febbraio 1927 al teatro del Libero *Laboratorio MARSFOR andò in scena la Danza delle macchine*,

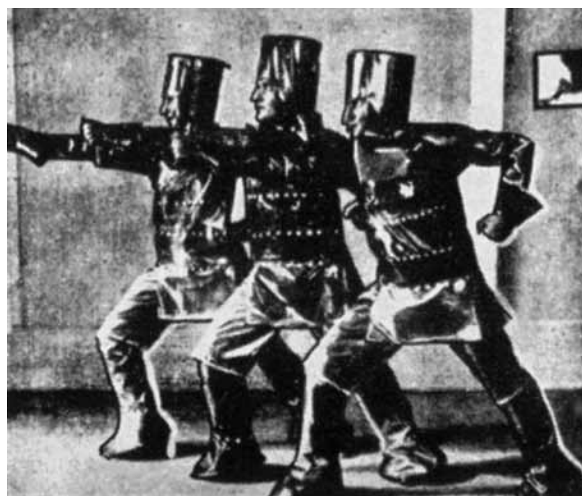


definita azione ritmico-meccanica con rumori elettroacustici.
I costumi, costituiti da tute di amianto, furono ideati da Kljun.

La fine dell'Avanguardia

Il 12 settembre 1929 Lunacharsky venne rimosso dall'incarico di "Commissario del popolo per l'istruzione" e, nello stesso anno, fu chiuso l'INKUK.
Il suicidio di Majakovskij il 14 aprile 1930 fu il drammatico segno della fine di una ricerca di avanguardia.
Nel 1930 fu fondata la "Federazione delle Associazioni Sovietiche dei Lavoratori delle Arti Spaziali" (FOCHS) e nel 1931 l'"Associazione Russa degli Artisti Proletari" (RAPCH) che doveva unificare le organizzazioni artistiche in un'unica struttura intesa come puro strumento di propaganda della politica di Stalin.
Nel **1932**, a Mosca, in occasione della mostra *15 anni d'arte sovietica*, fu allestita una sala dedicata all'"Arte degenerata" in cui furono esposte opere di Malevič, di Suprematisti, Costruttivisti e Futuristi che venivano già bollate come "formaliste".
L'anno seguente, un decreto del PCUS sciolse tutte le libere associazioni di architetti i cui membri dovettero confluire nella "Federazione degli architetti sovietici", impegnandosi ad abbandonare le ricerche "formaliste".
Nel **1936** il congresso del PCUS proibì le libere ricerche artistiche: tutte le manifestazioni artistiche dovevano attenersi al realismo socialista.
Finiva così un movimento che aveva, in pochi decenni, tentato di rinnovare radicalmente l'ambiente culturale della Russia nell'utopica illusione che ad una rivoluzione politica dovesse seguire un'analoga rivoluzione artistica.
Molti artisti avevano già lasciato la Russia: Le opere dell'Avanguardia persero visibilità anche se raramente furono distrutte.





Fortuna critica

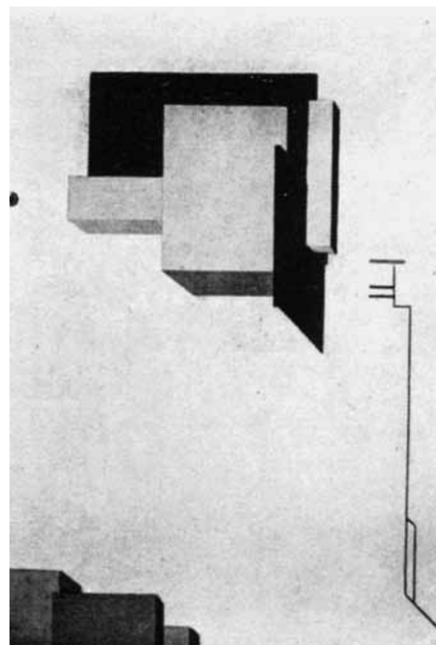
Gli artisti dell'Avanguardia, operanti negli precedenti la rivoluzione di ottobre, entrarono in collezioni quali quella moscovita di Ilia Semionovich Ostrouchov, pittore che collezionò, oltre ad icone e opere di pittori occidentali, anche i maestri della nuova generazione.
Il medico I.I. Troianovskij collezionò tele dei pittori del "Mondo dell'arte", della "Rosa azzurra" e del "Fante di quadri"; L. Gzserzseev, presidente dell'associazione "Unione della Gioventù" di San Pietroburgo, raccolse dipinti di artisti dell'associazione e di altri correnti.
A San Pietroburgo, Mosca, Kiev ed Odessa esistevano gallerie d'arte i cui proprietari collezionavano essi stessi opere dell'Avanguardia.
Nel novembre 1917 la commissione incaricata degli affari dei musei e della tutela dei monumenti costituì un archivio delle collezioni private che erano rimaste in Russia che furono tutte statalizzate e collocate nei vecchi e nuovi musei.
La commissione di arti figurative del Comitato del popolo per l'istruzione (ISO del Narcompros) raccomandò di acquistare dipinti di autori moderni d'avanguardia ed il Museo di cultura artistica, nato nel 1918, espose opere di molti artisti delle nuove correnti.
I nuovi "Musei della cultura pittorica" erano gestiti da artisti di sinistra che sceglievano le opere da acquistare ed inviare nei musei di provincia che, dopo gli anni Trenta, furono tutti degradati a musei locali senza fondi, rendendo inaccessibili fino agli anni Novanta le opere dell'Avanguardia Russa.
"Una strategia per deviare l'attenzione dalle opere d'Avanguardia fu di indirizzarle verso i fondi dei cosidetti "musei del territorio" nei quali, per ovvi motivi di estraneità al profilo delle collezioni, non sarebbero mai state esposte, né conservate e protette adeguatamente, ma anzi in diversi casi addirittura derubricate silenziosamente dagli inventari e "liquidate".
Guardati con sospetto e paura per il loro astrattismo radicale *Ouverture musicale. Cuneo viola* di Kandinsky, la *Composizione suprematista* di Malevič, la *Composizione non oggettiva n. 61* di Rodčenko del 1918, furono esiliati nel locale museo del territorio di Tula e da lì, nel 1939, trasferiti e seppelliti nei fondi del museo d'arte di nuova fondazione, dai quali iniziarono

ad emergere soltanto alla fine degli anni Ottanta (v. v. N. Misler, J. E. Bowlt, *Icone di modernità. Capolavori dell'avanguardia russa dai musei regionali*, in *Avanguardia Russa Esperienze di un mondo nuovo*, Milano 2011, pp. 26-27).
Un esempio di questa strategia di occultamento di ricerche estetiche ritenute ormai inaccettabili è la raccolta del "Museo di arte moderna" di Vitebsk creato nel 1918 da Marc Chagall: in una relazione del 1921 era riferito che il museo ospitava centoventi dipinti di tutti i movimenti dell'arte contemporanea. Nel luglio 1922 ventitrè dipinti furono trasferiti a San Pietroburgo. Nel 1925 alcuni dei dipinti rimasti a Vitebsk furono tagliati per ottenere nuove tele per gli studenti e l'anno seguente restavano solo 32 opere che furono trasferite nel museo regionale di Vitebsk per passare poi, in gran parte, al Museo Nazionale dell'Arte Bielorussa di Minsk.
In Russia non scomparve del tutto neppure il collezionismo privato: uno dei più importanti collezionisti fu I.I. Ribakov e, negli anni Trenta, molte personalità della cultura si dedicarono al collezionismo d'arte: la danzatrice E.F. Ghelzer, la cantante L.A. Ruslanova, l'ingegnere N.D. Afanasiev, l'accademico M.F. Glazunof.
Gli artisti stessi ed i loro eredi (ad esempio Rodčenko, Shterenberg, Nadezhda Udaltsova, moglie di Alexander Drevin) raccolsero opere, creando un patrimonio celato e disperso in varie città.
Non a caso una mostra italiana del 1989 proponeva opere provenienti da collezioni private sovietiche *Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche Origine e percorso* 1904 - 1934 (Milano, Palazzo reale 28 gennaio - 12 marzo 1989).
Provengono da musei provinciali (Ivanovo, Kostroma,Tula, Yaroslavl) le opere esposte alla mostra *Avanguardia russa Esperienze di un mondo nuovo*, aperta a Vicenza dal novembre 2011 al febbraio 2012.
La riscoperta di un intero periodo artistico russo avvenne solo nel 1957 quando Camilla Gray, figlia del direttore del British Museum di Londra e legata all'élite culturale russa attraverso il figlio del compositore russo Prokof'ev, ottenne l'autorizzazione ad esplorare i depositi, fino allora inaccessibili, dei grandi musei sovietici ed in particolare del Museo Russo di Leningrado e della Galleria Tret'jakov di Leningrado.
Camilla Gray pubblicò i risultati della sua ricerca nel 1962 nel volume *The Great Experiment: russian Art 1863-1922* (la cui traduzione in italiano uscirà a Milano nel 1964 con il titolo *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*), aprendo la strada alla conoscenza ed allo studio di un corpus di opere e di personaggi che era stato nascosto, anche fisicamente, dalla metà degli anni Trenta.

The russian Avant-garde

The roots of the russian avant-gardes are inseparable from the collector Sergey Shchukin who, after having created a large collection of oriental painting and sacred art, met the art dealer Durand-Ruel in Paris who convinced him to buy works by Clause Monet.
This was the beginning of his collection of modern art which became the point of contact between russian artists and Western art.
After 1903 Shchukin's interests were concerned with Postimpressionism (above all Gauguin and van Gogh), Matisse, the Fauves, and Picasso from his Blue Period to that of Analytic Cubism.
Another important event was, in 1899, the show of French Impressionists organized by Serge Pavlovich Diaghilev, which led to a reaction by the most attentive artists against the reigning academicism.
Diaghilev founded the magazine "The World of Art" which had a great influence on russian art.
In **1906** Diaghilev, the creator of the Ballets Russes, organized in the *Salon d'automne* an exhibition of russian art as an example of the integration of the arts, and in which, side by side with icons, were presented works by painters of the magazine's milieu.
In **1907** the "Blue Rose" association, members of which included Larionov, Gončarova, and Malevič, organized an art exhibition which attempted to wed local traditions with the formal solutions of the international avant-garde. The painters were in close contact with the poets and writers linked to the "Balance" (Vesi) and "Golden Fleece" (Zolotoe runo) magazines. The "Blue Rose" was the first group show to have a unitary aesthetic programme influenced by Symbolism.
In 1908 the Muscovite industrialist Ivan Morosov met Picasso in Paris from whom he bought numerous pre-Cubist works for his collection, in which there were already present Cézanne, Renoir, Gauguin, and Monet, and the Nabis.
The first issue of "The Studio of the Impressionists" magazine, founded by Nicolai Kulbin, was published in Saint Petersburg in December 1909. Its aim was to create "a free art as the basis of life".
Larionov founded the "Jack of Diamonds" group (Bubnovij Valet).
In 1910 Kandinsky exhibited in the "Second International Salon" his *Compositions n.1*, *2*, and *3*; the *Composition n.1* has been called "the first abstract watercolour".
In September 1910 the russian painter Luibov Popova went to Milan and visited Marinetti who then visited Saint Petersburg.
In December 1910 the first show by the "Jack of Diamonds" group was held; a group of Postimpressionist-influenced painters took part in it, including Alexandra Exter, David Burliuk, Nicolai Kulbin, Mikhail Larionov, Natalia Gončarova, Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin, and Marc Chagall. In their statute they wrote, "The aim of the 'Jack of Diamonds' group of artists is to spread the modern concepts of the fine arts". With this show the organizers wanted to give young russian artists the possibility of getting their works known, "something very difficult in the current lazy and unreceptive art world". The name "Jack of Diamonds" was chosen as a symbol of youthful enthusiasm and passion "because the Jack is the symbol of youth and Diamonds represent boiling blood".
The group was characterized by its net rejection of its predecessors and contemporaries, a rejection which it translated into works which were deliberately provocative and derisive of bourgeois tastes and ideals. The "Jacks" were, rather, inspired by icons, national folklore, and "primitive" art: provincial photographs, shop signs, *lubki*, and toys.
Marinetti, in the company of Nicolai Kulbin, visited the "Jack of Diamonds" show and Larionov made a portrait of the Italian Futurist.
In Saint Petersburg there was published "A Trap for Judges" (Sadok sudei) with writings by Chlebnikov, David and Nicolai Burliuk, Elena Guro, and Vasily Kamensky.
In 1911 David Burliuk and Vasily Kamensky started up the art and literature group "Gileia" (the russian name for Scythia which Herodotus had indicated as the land of barbarians) . The members called themselves "Budetlianin" (men of the future) and cultivated what was primordial, unexpected, and scandalous.
In 1912 Larionov, Gončarova, Malevič, Tatlin, Kulbin, and Chagall left the "Jack of Diamonds" group and organized shows with a new group "The Donkey's Tail" (Oslinyi Khvost). Besides works with soldiers and other subjects of popular russian painting, Larionov showed his first "Rayonist" pictures. Gončarova exhibited her first Rayonist watercolours, amongst which *Spring*. In 1912 painted *Cyclist*, a work in which can be noted the influence of Futurism and of the Cubists. The evident influence of Futurism is to be seen in the work *Knife Sharpener* painted by Malevič in the same year.
The influence of Cubism and Futurism gave rise to a current known as Cubo-Futurism, abstract painting that fused the Cubists decomposition of the object with the dynamics and colouristic vigour of Futurism; from both Cubism and Futurism it derived the use of verbal games and neologisms in the works.
In the same year the "Gileia" group published a pamphlet called "A Slap In the Face of Public Taste" with writings by Burliuk, Kandinsky, and Mayakovski who praised the taste for scandal and lack of success.
In **1913** the almanac "The Donkey's Tail and the Target", published an essay called *Rayonists and Futurists*. "The aim of Rayonism is to create spatial forms that can arise from the intersection of the reflections of various objects, forms that have been chosen as the artist sees fit". Six illustrations reproduced Rayonist pictures by Larionov and Gončarova.
In the same year Tatlin, who had been influenced by Cézanne's landscapes and by Modigliani, made his first "relief-constructions".
Malevič drew one of his first Suprematist forms, *Contrasting Suprematist Elements*, 1927, which was used for the cover of the book *The Non-objective World*, one of a series of books published by the Bauhaus.
In March-April 1913 he painted *Fundamental Elements of Suprematism*, a canvas with two black squares on a white background.
In November of the same year Malevič, influenced

by Futurism and Suprematism, created the scenes for *Victory Over the Sun*, an opera with a libretto in "words-in-freedom" by Kruchenykh with music by Matyushin. Natalia Gončarova too became interested in theatre and, for Goldoni's *The Fan*, she realized masks and costumes that did not refer to the eighteenth century but were wholly inspired by her imagination.
In 1914 Vladimir Tatlin created his first *Counter-reliefs* which were balanced in space by counterweights.
In the same year Rodchenko made his first *Compass Drawings* where curved lines determined areas of optical black and white counterpoints.
Aleksei Kruchenykh published his first Continuous Poem, *A Little Duck's Nest… of Bad Words*: a small volume with detachable and interchangeable pages with texts, marks, and lithographs by Olga Rozanova.
In the "small room of the Imperial Society for the encouragement of the Fine Arts", on 18 February 1915, the first Futurist exhibition, *Tramway V*, was opened (the title derived from the sign of a Saint Petersburg tramway), organized by Ivan Puni and in which, among others, were Malevič with twelve Cubo-Futurist paintings, and Tatlin with seven *Polychrome Reliefs*.
The art critic Nikolai Punin wrote a monograph on the work by Tatlin and to describe it he coined the word "Constructivism".
On 20 December 1915 the Dobitchin gallery in Saint Petersburg opened *The last Futurist exhibition of paintings: 0.10* in which Malevič took part with thirty-nine Suprematist paintings, and Tatlin with thirteen *Counter-reliefs*.
Malevič, in opposition to Tatlin, wanted a public debate in order to formulate the theoretical principles of his Suprematism, which differed fundamentally from the Futurism of the other artists and from Tatlin's Constructivism. Tatlin then wrote another essay which was published by Punin in "The New Journal for All".
On 12 January 1916, in the concert hall of the Tenicewski school, Malevič and Puni organized a "public conference for informing the people" which spoke of Cubism, Futurism, and Suprematism. Nikolai Punin, the editor of "Community Art", wrote "The art of the proletariat is not a sanctuary where works are lazily admired, but a forge which produces new art products".
Malevič underlined that Suprematism would become a new form of art, quite distinct from Italian Futurism and Tatlin's Constructivism.
In December 1916 Anatoly Lunacharsky was nominated "people's commissioner for education", with offices in the Winter Palace. For many years he defended avant-garde art, the cinema in particular about which, in 1928, he wrote a book, *The Revolution of russian Cinema*.
The socialist revolution in October absorbed all the artistic currents and made them come together for the reconstruction of the country: art was to be aimed at the great masses of people in a propaganda programme which was exemplified by street decorations, popular festivals, theatrical activities, and the creation of manifestos.
The avant-garde painters accepted the Revolution enthusiastically and many of them took part in the activities of the new art institutions: the institute of art culture (INCHUK), the state institute for technical-artistic studies (VCHUTEMAS), the state academy for artistic sciences (GACHEN), the state institute for artistic culture (INCHUK), and the new art union (UNOVIS).
In 1917 Alexander Rodchenko made his first mobile metallic structures.
In the same year Marc Chagall was nominated "Commissar of visual arts" in the city of Vitebsk, and Anton Pevsner became head of "composition and sculpture" teaching in the Moscow VCHUTEMAS. Also teaching there were Kandinsky as well as Malevič whom Pevsner considered the greatest of the russian avant-garde artists.
In **1918** the "Visual art sections" (IZO) were created: among its Moscow participants were Kandinsky, Malevič, Tatlin, and Rozanova; Brik participated in Petrograd.
Chagall, who in 1918 was the director of the Vitebsk art school, invited Malevič to teach there as well as El Lissitzky who had already created his first *Proun*, a term he used to indicate projects synthesizing form and material and in which artistic research was subordinated to its physical architectural application: works had to maintain their particular characteristics of originality and visual impact so as to create an ideal union between artistic activity and a productive life.
In Moscow in 1919 Rodchenko constructed his first animated circular and polygonal forms. He exhibited some in OBMOKHU (the first exhibition of the society of young artists) at the Moscow Vchutemas in 1920.
In 1919 Malevič published his brochure *From Cubism to Futurism to Suprematism* in which he analyzed his ideas about Suprematism. "Idealism is an instrument for torture, a need of aesthetic taste. The idealization of a human form is the mortification of the many living lines of musculature. Aestheticism is a leftover of intuitive feelings. You all want to see pieces of living nature hanging from the hooks on your walls". The occasion for this was the exhibition *Abstract Creations and Suprematism* in which, together with Malevič, there took part various students following his course at the Moscow Vchutemas


El Lissitzky's first Proun (1918).
Purchased for the collection of the Landes Museum in Hanover, it was placed in the "abstract art" room arranged by the artist himself in 1926. The work was lost in 1935 when the museum "cleansed" itself of avant-garde works.

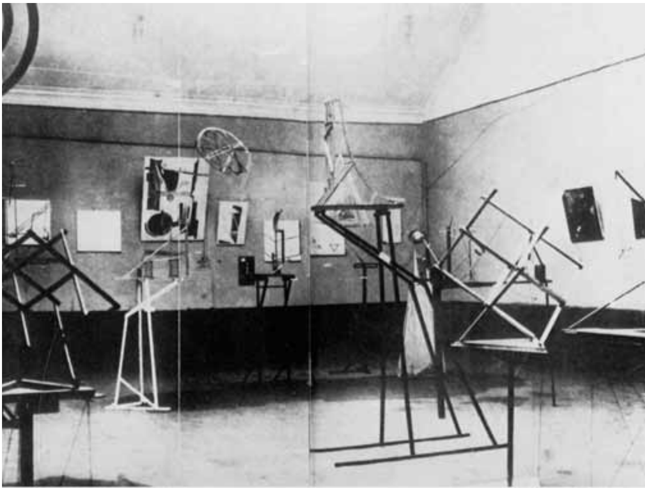
which, that year, he left to take a teaching post in Vitebsk on the invitation of Chagall.
In the same year Kandinsky was nominated “Commissar of russian Museums”.
In October 1919 Tatlin completed his *Project for the III International Building* in which spiral lines interpreted the dynamic concept of the new sculpture-architecture. Tatlin wrote “[…] the triangle was the predominating form of the Renaissance, one adapted to expressing the static attitude of that century; the spiral is a plastic interpretation of the dynamic rhythm of our times”.
After the first congress in 1920, there were created the “People’s Commissariats for Education” (Narcompros) and the “Pan-russian association of proletarian writers” (VAPP).
There was also established the “State Institute for Artistic culture” (INCHUK): the direction was first entrusted to Kandinsky, but his programme was not accepted and he was succeeded by Rodchenko and Stepanova.

In 1920 Malevič, who had moved to Vitebsk, founded the Suprematist and Proun group UNOVIS, “New forms of art”, and, in 1921, the UNOVIS group held their first show of contemporary art; the works were exhibited without any signatures but only with the group’s initials. This was the first example in the history of contemporary art of a correspondence between formal neutrality and the anonymity of the creator: they did not want to highlight individuals but only the result of a group working together.
On 20 May 1920, in a Vchutemas classroom, there was opened a show by the “Association of young artists” (OBMOKHU) in which participated Rodchenko and Kljun who exhibited for the first time structures designed to be hung in space.
On 5 August 1920 Naum Gabo and Anton Pevsner posted up in the streets of Moscow their “Realistic Manifesto” in which they laid down five basic tenets: 1) to repudiate colour as an element of painting; 2) to deny the line its graphic value; 3) to disown volume as a plastic form of space; 4) to disown, in sculpture, mass



The UNOVIS group in Vitebsk in 1920.
Standing, from the left: Chervinka, Malevič, Rayak, Suetin, Judin, and Magaril. Sitting, from the left: Veksler, Ermolaeva, Čašnik, and Khidekel.

as a sculptural element ; 5) to repudiate the millennial error of static rhythms considered as the sole elements of plastic creation. The text ended with the phrase “today is ours”.
In the winter of the same year Naum Gabo created his first *Kinetic Construction*.
In 1921 the “People’s Commissariat for Education” moved to Moscow. Rozanova, Stepanova, and Rodchenko were employed in the IZO visual art sections; the head was the painter David Shterenberg who, in 1922, organized the *First russian Art Exhibition*.
In this period the avant-garde had a maximalist position, to the point of denying themselves the function of art. At the same time a group of painters (among them Popova, Rodchenko, and Stepanova) swore to abandon painting in favour of an approach that might lead to an adaptation of the environment to mankind.
An interest in the applied arts began to prevail and developed into the designing of furnishings, fabrics, ceramics, and advertising that would reflect a new way of life.
In September 1921 there was opened the show *5 x 5 = 25*



A room in the Moscow exhibition of the Association of Young Artists.

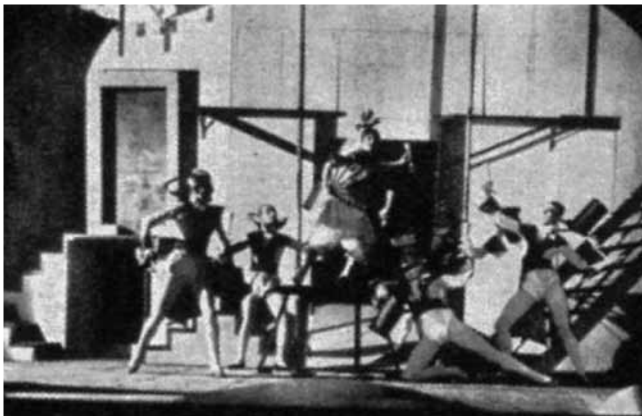


РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ.

The Realist Manifesto of the Pevsner brothers.

in which Alexander Vesnin, Liubov Popova, Alexandra Exter, Alexander Rodchenko, and Varvara Stepanova took part.
The exhibition catalogue published the “Premises of Production Activity” which started up in Russia the

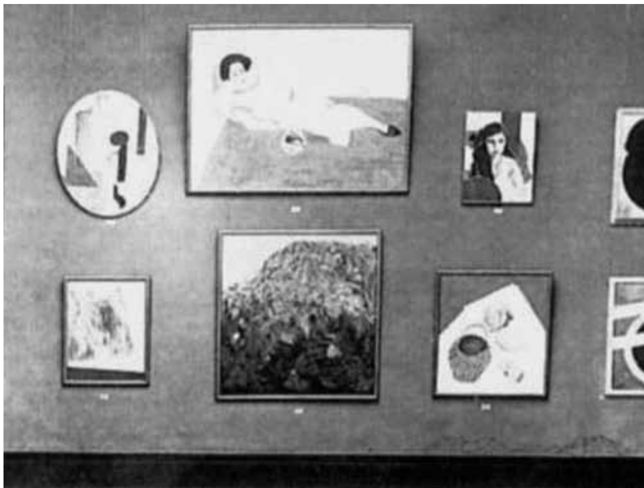
trend for an industrial aesthetic that was constructivist and anonymous.
In his *Suprematism - the Non-objective World*, Malevič stated his theoretical ideas: Suprematism as pure awareness and Suprematism as non-objectivity.
In the same year Alexandra Exter collaborated on the scenery for the operetta *Giroflé-girofflà*, and created one of the masterpieces of Constructivist stage sets.
In 1922 El Lissitzky published *About Two Squares: in 6 constructions: a Suprematist Tale*, edited by the UNOVIS group with six colour lithographs; its aim was to teach children a new visual culture.
In the same year Anton Pevsner made his first reliefs using plastic materials.
In the autumn of 1922 Malevič became the director of INCHUK, the institute of art culture, to which he invited Tatlin, to teach in the materials section; Punin, theory section; and Mansurov in the experimental section, while Malevič taught in the "formalist section" which was devoted to studying the different expressive values of plastic forms. There was also created a new post for "aesthetics and art criticism" entrusted to Mansurov.
In October 1922 the van Diemen gallery opened the *First russian Art Exhibition* organized by David Shterenberg, director of IZO. In it were 594 works by 150 artists, amongst whom Malevič, Tatlin, Chagall, Archipenko, Puni, Alexandra Exter, Popova, and Rozanova (with the posthumous presentation of works from 1915 to 1916) as well as a *Kinetic Construction*.
Architectural projects were also shown by Ladovsky, Lavinsky, and Mapu; El Lissitzky enlivened the empty corners of the gallery with *Proun-raum* thus presenting spatially interactive works for the first time in Germany. In the graphics section, Mayakovski exhibited ten



sketches and proofs for political propaganda posters in an expressionist style.
In the same year, in opposition to the avant-gardes, there was founded the "Association of Revolutionary russian Arts" (AKHRR) which claimed to represent the daily life and epic actions of the Red Army and to replace abstraction with realism.
In February 1923 El Lissitzky, together with Ladovsky, outlined the statutes of the "Association of new revolutionary architects" (ASNOVA) in defence of Constructivism.
The first number of the magazine "Left Frontline" (LEF) was published: the editor was Mayakovski and the layout and cover were by Rodchenko. It published contributions by Futurist poets, works by such artists as Rodchenko, Stepanova, Popova, and Lavinsky, and essays by such film makers as Eisenstein and Vertov.
The show *Decorative and Theatrical Arts in Moscow 1918-1923* was organized.
On 2 May 1924 Malevič published the UNOVIS Suprematist Manifesto in which he furthered his ideas about painting, architecture, and town planning. "[...] we consider that aesthetic representational painting is at an end: Suprematism shifts its basic activity onto the frontline of architecture and calls on all revolutionary artists to take part".
In the XVI Venice Biennale, the russian pavilion presented the most advanced trends: there could be seen exponents of the "Jack of Diamonds", "The World of Art", Malevič, Tatlin, Al'tman, Alexandra Exter, Popova, Rodchenko, and Stepanova.
The Leningrad institute of applied art and the state porcelain manufactory exhibited ceramics and objects for everyday use.
Vinicio Paladino, an architect born in Moscow but whose parents were Italian, wrote an essay titled *Arte russa nei Soviets - il padiglione dell'U.R.S.S. a Venezia*, published by "La Bilancia", Rome 1925.
The first intimations of change in regard to avant-garde art came about in 1924, the year Vladimir Lenin died. This was when the art critic Abram Afros published his Revolt of the Observer in the "Contemporary Russian" magazine. Using the excuse of classicism, he began a revisionist survey of the expressive freedom which had allowed the rise of the avant-garde and had formed the foundation of Socialist Realism.
In Paris in 1925 there opened the International Exhibition of modern applied arts in Paris. Melnikov designed the U.S.S.R. pavilion which was built from wood, cut diagonally like a staircase.
In the pavilion Rodchenko designed and installed a "circular workers' reading room"; he also designed the furnishings.
In the same year Zhdanov coined the phrase "Socialist Realism" in order to insist that it was "a method of artistic creation based on correct and concrete representation and is, from a historical point of view, the only representation of reality in harmony with the development of the Revolution".
"Socialist Realism" closed all possibilities for the future of the avant-garde.
On 10 June 1926 Malevič exhibited in the show *Permanent annual exhibition of the works by the students and professors of INKUK*, a wall of Suprematist works together with some works called planit, defined as "non-objective spatial structures: Suprematist order".
On 27 February 1927 the experimental theatre MARSFOR staged *The Dance of the Machines*. This was defined as a rhythmic- mechanical, electro-acoustic action. The asbestos costumes were designed by Kljun.

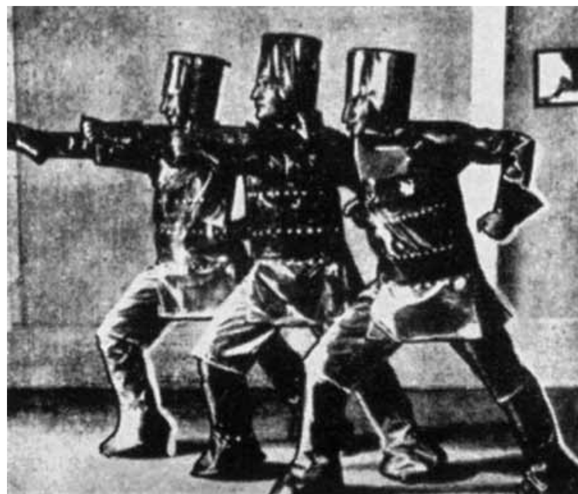
The End of the Avant-garde

On 12 September 1929 Lunacharsky was demoted from his position as the "Soviet People's Commissar of Education" and, in the same year, INKUK was closed down
Mayakovski's suicide on 14 April 1930 dramatically



marked the end of avant-garde art.
In 1930 the "Federation of Soviet Workers' Associations for the Spatial Arts" (FOCHS) was founded and, in 1931, the "russian Association of Proletarian Artists" (RAPCH) which was intended to unify art organizations into a single structure which was to be purely a propaganda tool for Stalin's policies.
In Moscow in 1932, on the occasion of the show *15 Years of Soviet Art*, a room was set aside for "Degenerate Art" in which were to be seen works by Malevič and the Suprematists, Constructivists, and Futurists, all of whom were branded as "formalists".
In the following year the Communist Party of the Soviet Union dissolved the free associations of architects the members of which had to become part of the "Federation of Soviet Architects" and abandon "formalist" ideas.
In 1936 the CPSU congress prohibited independent art: all artistic expressions had to follow the dictates of Socialist Realism. And so there ended a movement that had, in a few decades, tried to make a radical reform of Russia's cultural milieu in the utopian illusion that a political revolution should be followed by a similar artistic revolution. Many artists had already left Russia. Avant-garde works were no longer to be seen, even if they were rarely destroyed.
Works by the avant-garde artists in the years preceding the October Revolution had been acquired by such Muscovite collectors as Ilya Semenovich Ostroukhov, a painter who also collected, apart from icons and Western paintings, the masters of the new generation.
I. Troianovski collected canvases by painters from the "World of Art", "Blue Rose", and "Jack of Diamonds" groups; L. Gzserzseev, the president of the "Youth Union" association in Saint Petersburg, collected paintings by members of the association as well as artists from other movements.
In Saint Petersburg, Moscow, Kiev, and Odessa there existed art galleries whose owners themselves collected avant-garde works.
In November 1917 the commission in charge of museum affairs and with the preservation of monuments created an archive of private collections still in Russia and which had been taken over by the state and placed in new and old museums.
The figurative arts section of the People's Committee for Teaching (the ISO of Narcompros) recommended the acquisition of paintings by modern avant-garde artists, and the Museum of Artistic Culture, founded in 1918, exhibited works by many artists of the new movement.
The new "Museums of Popular Culture" were managed by artists from the left who chose the works to be bought and sent to provincial museums which, after the 1930s, were all downgraded to local museums without funding, but in this way they made it possible to see works of the russian avant-garde until the 1990s.
"A strategy for deviating attention away from the works of the avant-garde was to send them to the so-called 'territorial museums' where, for the obvious reason of not being in line with the rest of the collection, they would never be exhibited nor adequately protected and conserved. On the contrary, in various instances they were silently dropped from the inventory and 'Liquidated'... Looked at with suspicion or fear for their radical abstraction, Kandinsky's *Musical Overture: the Violet Wedge*, Malevič's *Suprematist Composition*, and Rodchenko's *Non-objective Composition n. 61*, 1918, were sent to the Tula local museum... and from there, in 1939, transferred and buried in the basement of the new foundation's art gallery, from which they began to emerge only in the 1980s." (N. Misler, J. E. Bowlt, *Icone di modernità. Capolavori dell'avanguardia russa dai musei regionali*, in *Avangardia Russa. Esperienze di un mondo nuovo*, Milan 2011, pp. 26-27).
An example of this hiding of art that was considered to be unacceptable is the Vitebsk Museum of Modern Art, set up by Marc Chagall in 1918.
In a report dated 1921 it was stated that the museum held 120 paintings by all contemporary art movements. In July 1922 twenty-three paintings were moved to Petrograd. In 1925 some of the works still in Vitebsk were cut up in order to obtain new canvases for the students and, in the following year, there remained only 32 works which were then transferred to the Vitebsk regional museum and





then, for the most part, to the museum of Byelorussian art in Minsk.
Private collecting did not completely disappear in Russia: one of the most important collectors was I. I. Rybakov in Leningrad, and, in the 1930s, many people from the world of culture began to collect art: the dancer E.F. Ghelzer, the singer L.A.Ruslanova, the engineer N.D. Afanasiev, and the scholar M.F. Glazunov.
The artists themselves and their heirs (for example Rodchenko, Shterenberg, Nadezhda Udaltzova, the wife of Alexander Drevin) collected works to create a patrimony hidden in various towns.
It was not by chance that, in 1989, works from private Soviet collections were seen in an exhibition in Italy: *Avanguardia russa dalle collezioni private sovietiche. Origine e percorso 1904-1934*, Palazzo Reale, Milan, 28 January - 12 March 1989.
The works seen in the show *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, held in Vicenza from November 2011 to February 2012, all came from provincial museums (Ivanovo, Kostroma, Tula, and Yaroslavl).
The rediscovery of a whole russian artistic epoch came about only in 1957 when Camilla Gray, daughter of the director of the British Museum in London and linked to the russian élite through the son of the russian composer Prokofiev, was authorized to explore the previously inaccessible storerooms of the great Soviet museums, in particular the russian Museum in Leningrad and the Tretyakov Museum in Moscow.
Camilla Gray published her results in 1962 in the book The Great Experiment: russian Art 1863-1922 thus opening the way to further knowledge and study of a corpus of work and of people which had been hidden, even physically, since halfway through the 1930s.

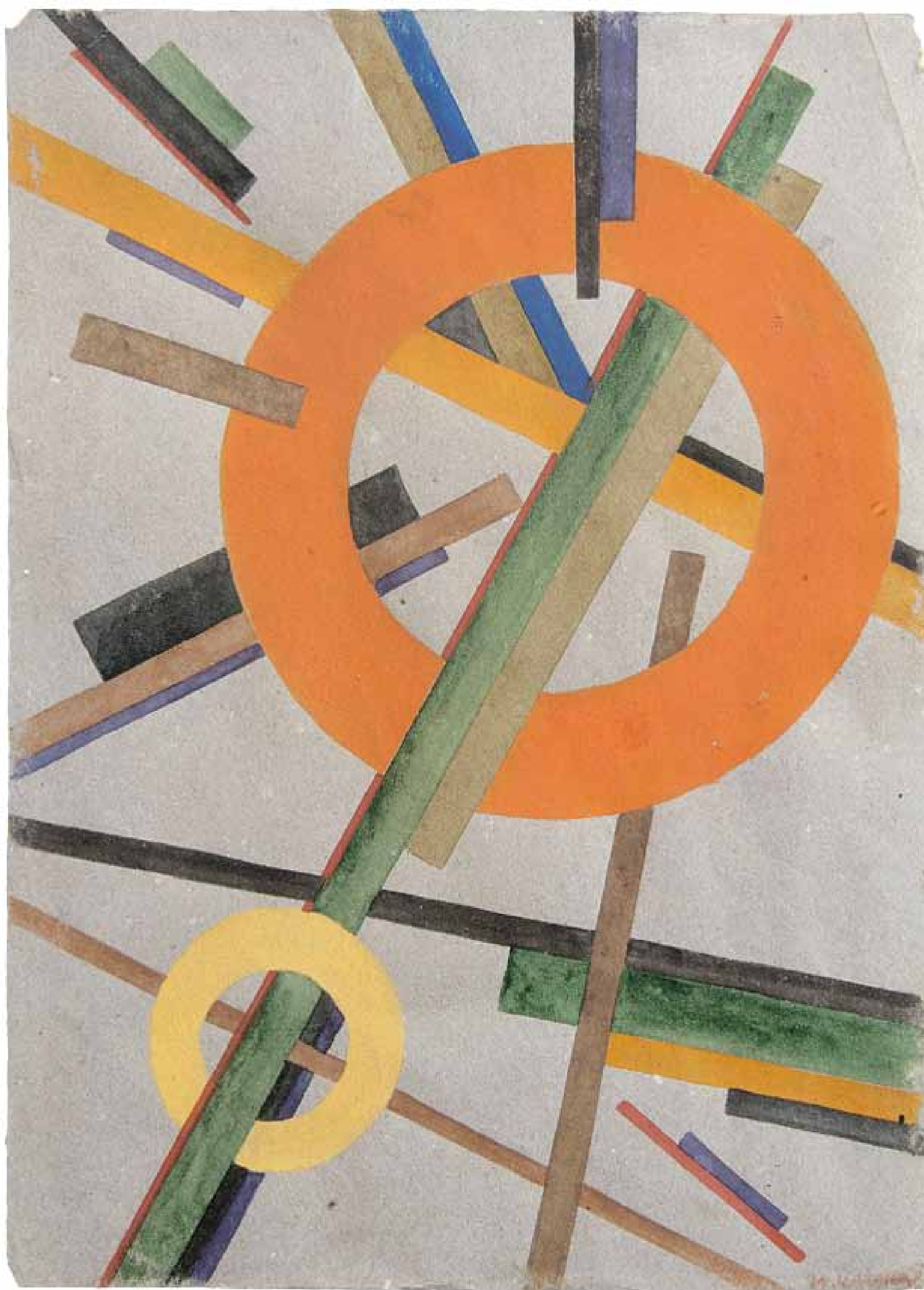
Opere su carta e porcellane

Il'ja Grigor'evic Cashnik



Suprematismo, anni '20
acquerello su cartoncino, cm 35 x 28

Il'ja Grigor'evic Cashnik



Suprematismo, anni '20
acquerello su cartoncino, cm 27 x 16

Alexander Davidovich Drevin



Composizione non obiettiva, anni ’20
tecnica mista su cartoncino, cm 28,5 x 19

Sofia Dymshit-Tolstaya



Composizione astratta, anni '20
tecnica mista su cartoncino, cm 30 x 32

Sofia Dymshit-Tolstaya



Composizione astratta, anni ’20
tecnica mista e collage su cartoncino, cm 28 x 36

Vladimirovdna Ksenia Ender



Composizione astratta, anni ’20
tecnica mista su cartoncino, cm 26 x 17,5

Vladimirovdna Ksenia Ender



Composizione astratta n° 2, anni '20
tecnica mista su cartoncino, cm 26 x 18,5

Vera Michailovna Ermolaeva



Suprematismo, 1929
tecnica mista su cartoncino, cm 18 x 12,5

Natalja Goncărova



Madonna con Bambino, 1910 ca.
acquerello su carta, cm 20,2 x 20,2

Natalja Goncărova



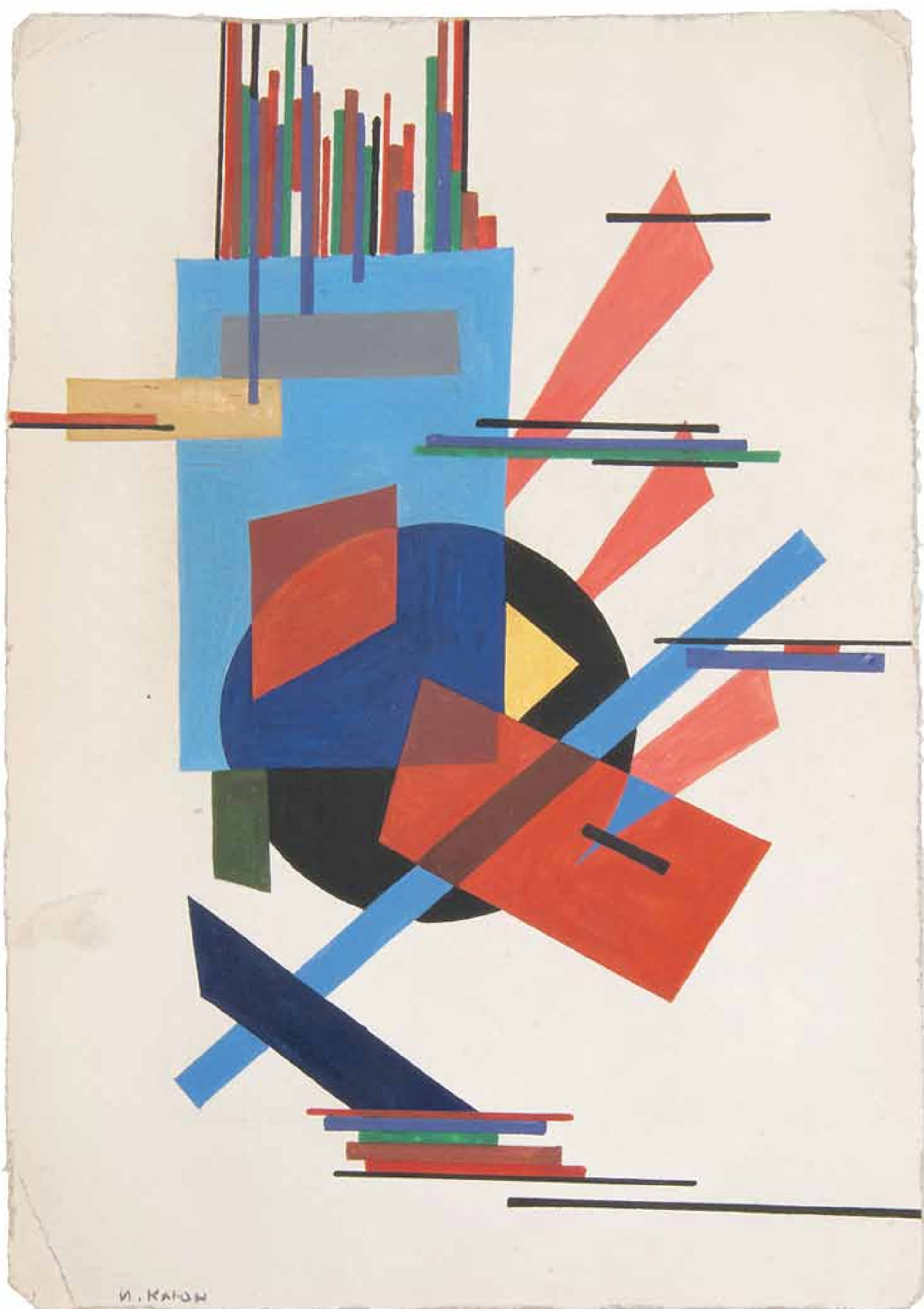
Composizione raggista
acquerello su carta, cm 30 x 22
collezione Schwarz, Milano

Ivan Vasil'evic Kljun



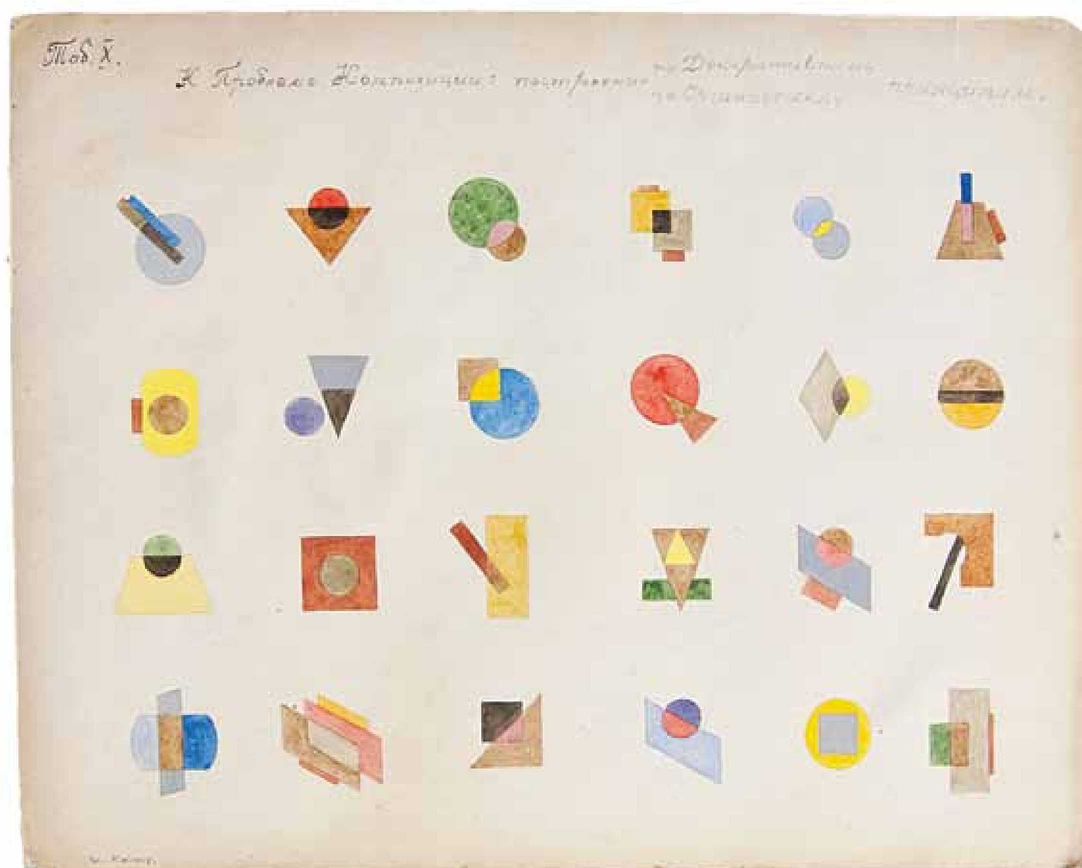
Suprematismo, anni '20
tempera su cartoncino, cm 21 x 15

Ivan Vasil’evic Kljun



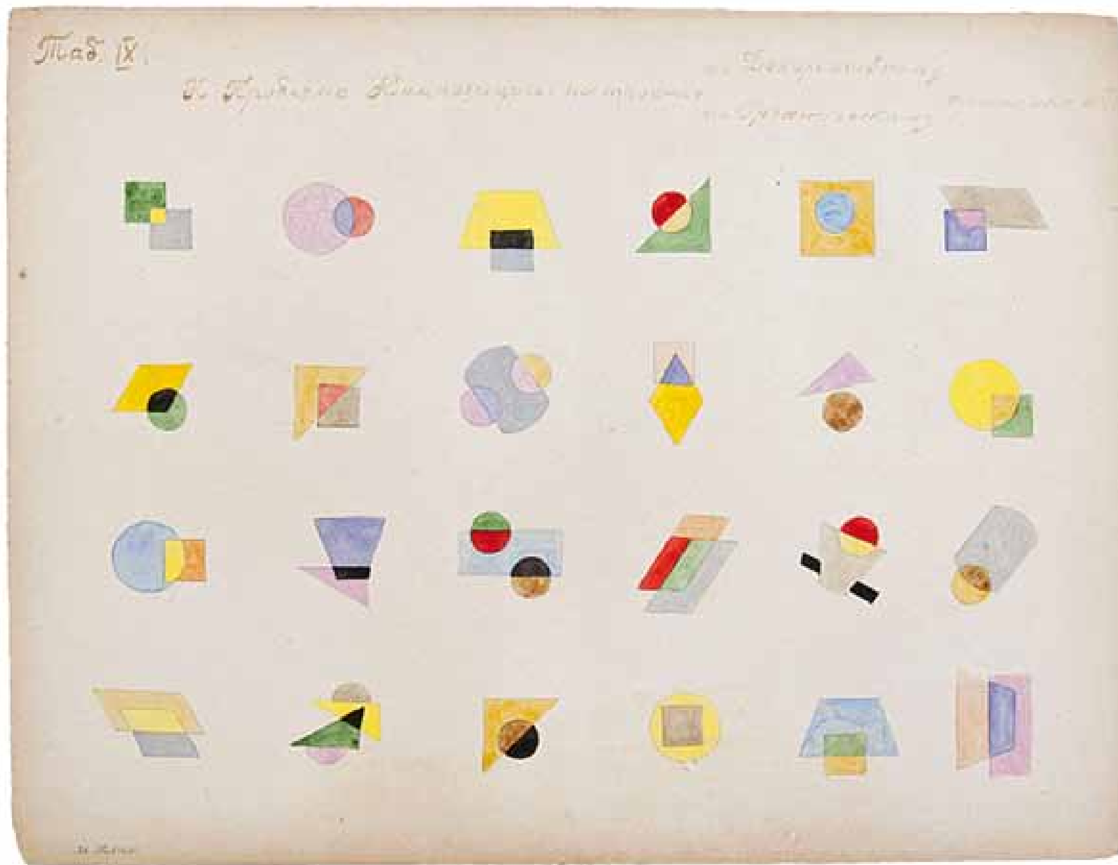
Suprematista, anni ’20
tempera su cartoncino, cm 21 x 15

Ivan Vasil’evic Kljun



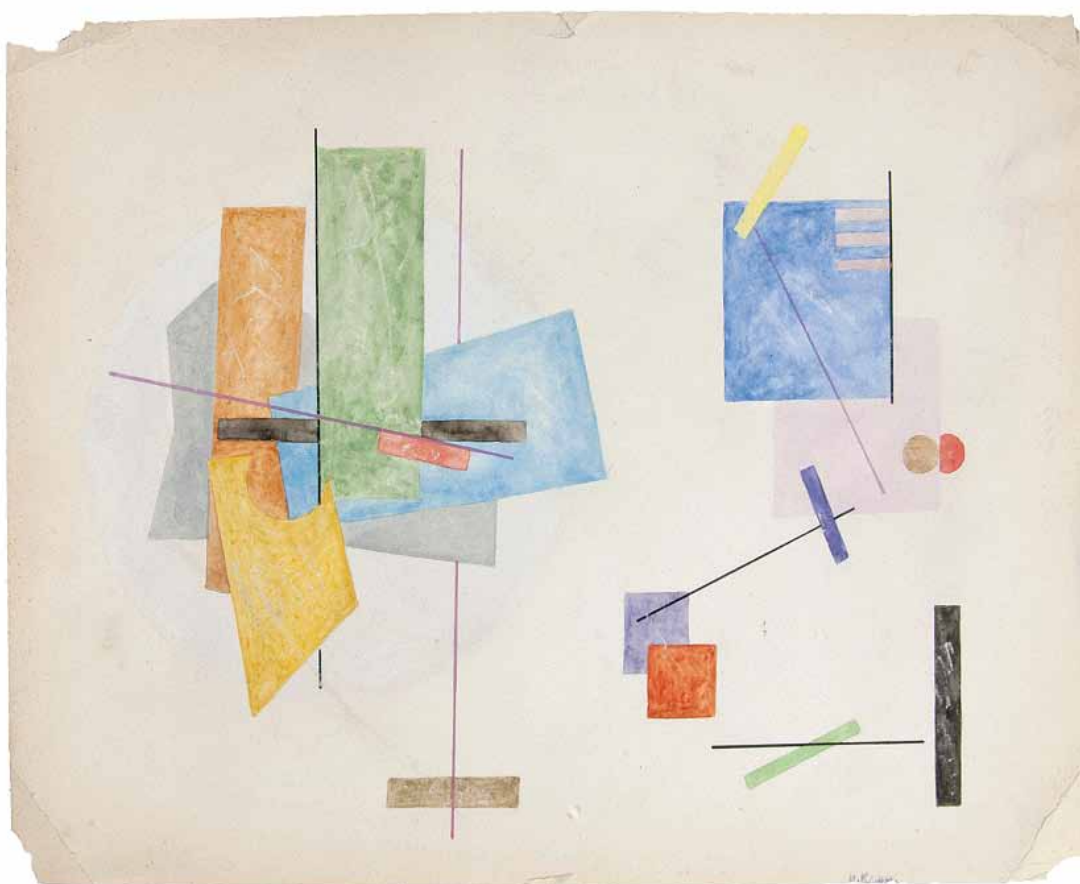
Studio Suprematista, anni ’20
acquerello su cartoncino, cm 27,7 x 35,7

Ivan Vasil’evic Kljun



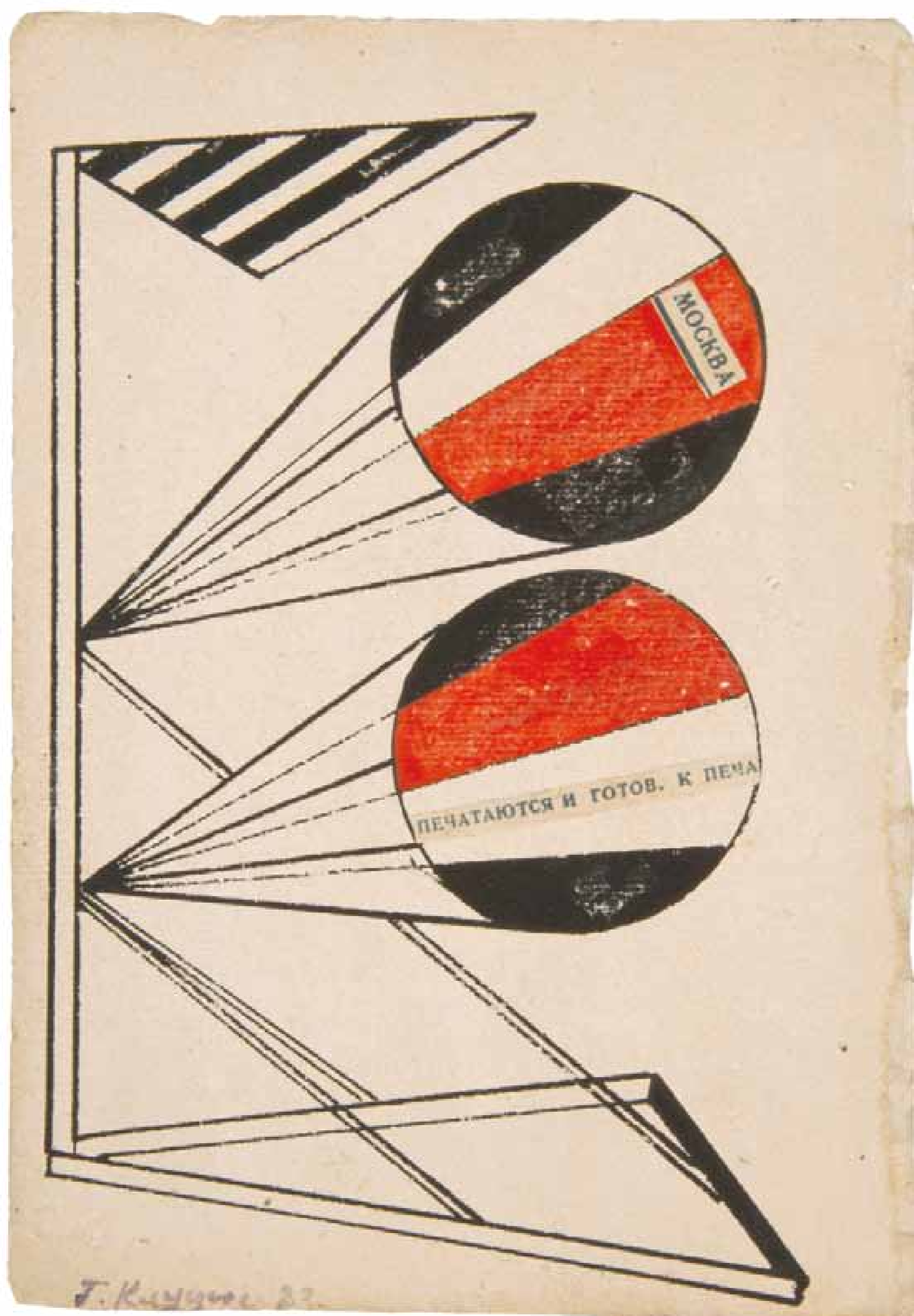
Studio Suprematista, anni ’20
acquerello su cartoncino, cm 27,7 x 35,7

Ivan Vasil’evic Kljun



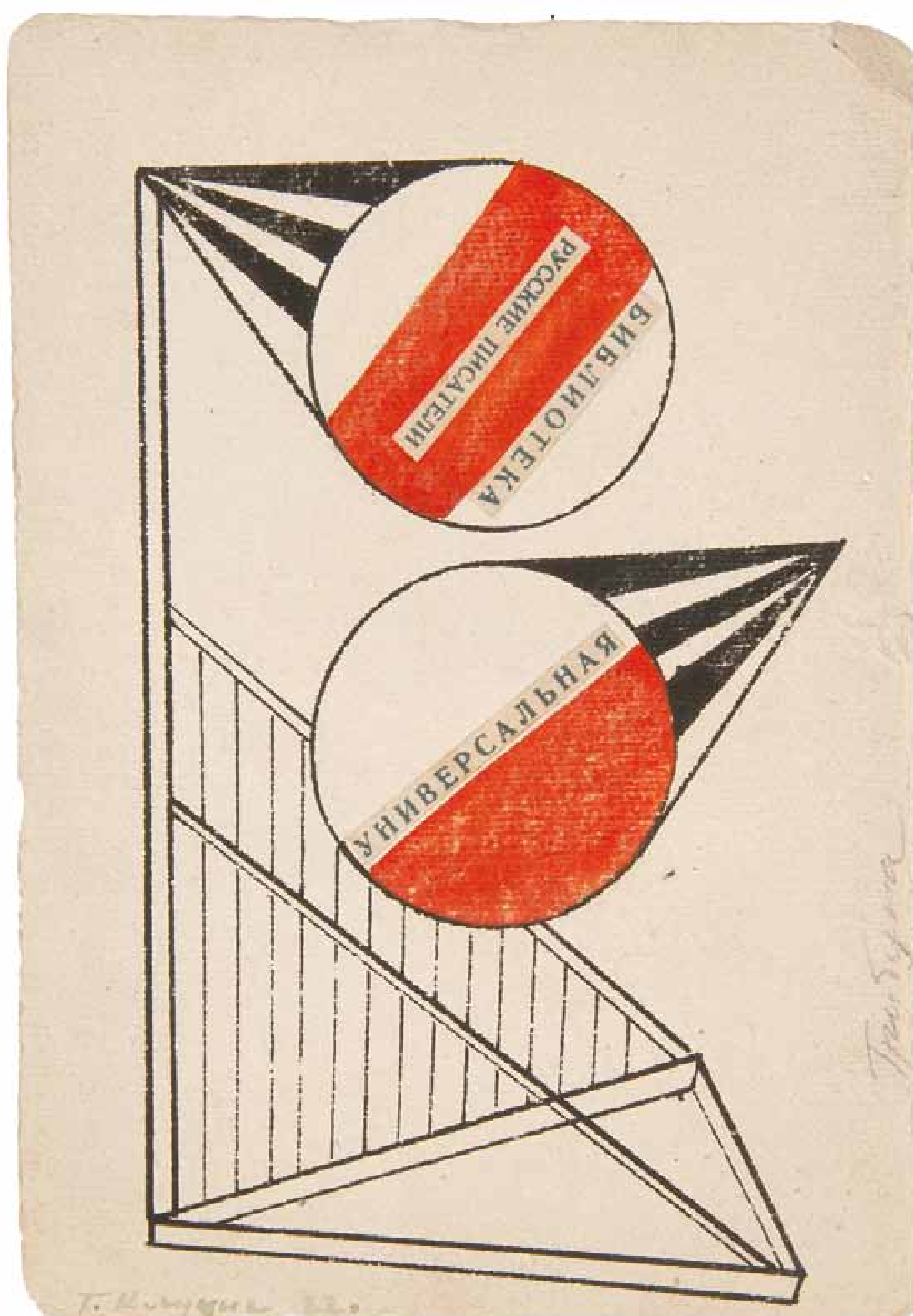
Suprematismo, anni ’20
tecnica mista su cartoncino, cm 27,8 x 36

Gustav Gustavovic Klucis



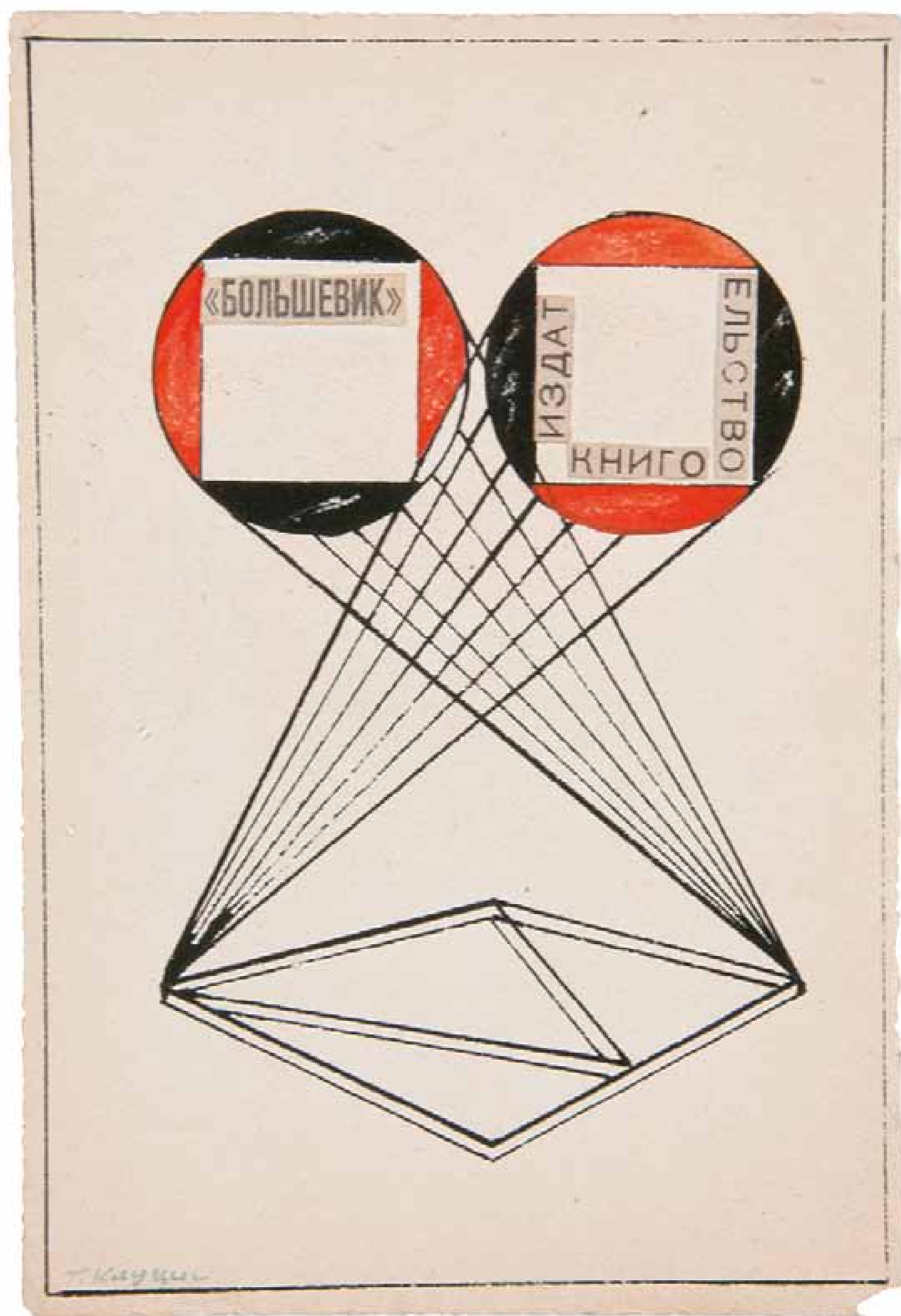
Cubo futurismo (Progetto per manifesto), 1922
tecnica mista su cartoncino, cm 16,5 x 11,5

Gustav Gustavovic Klucis



Cubo futurismo (Progetto per manifesto), 1922
tecnica mista su cartoncino, cm 16,5 x 11,5

Gustav Gustavovic Klucis



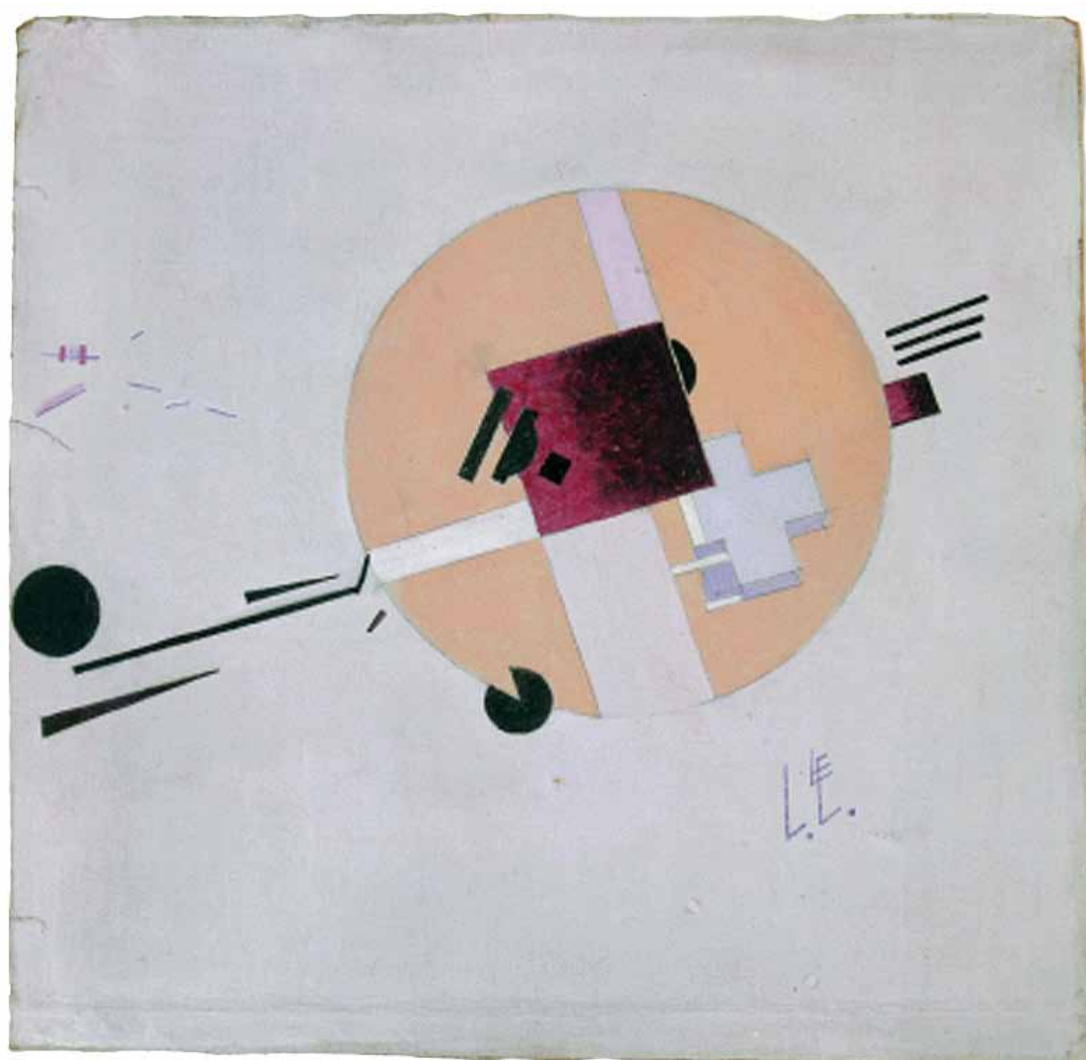
Cubo futurismo (Progetto per manifesto), 1922
tecnica mista su cartoncino, cm 16,5 x 11,5

Michail Larionov



Composizione raggista
olio e pastello su carta cm 12,5 x 19
collezione Schwarz, Milano

El Lissitzky



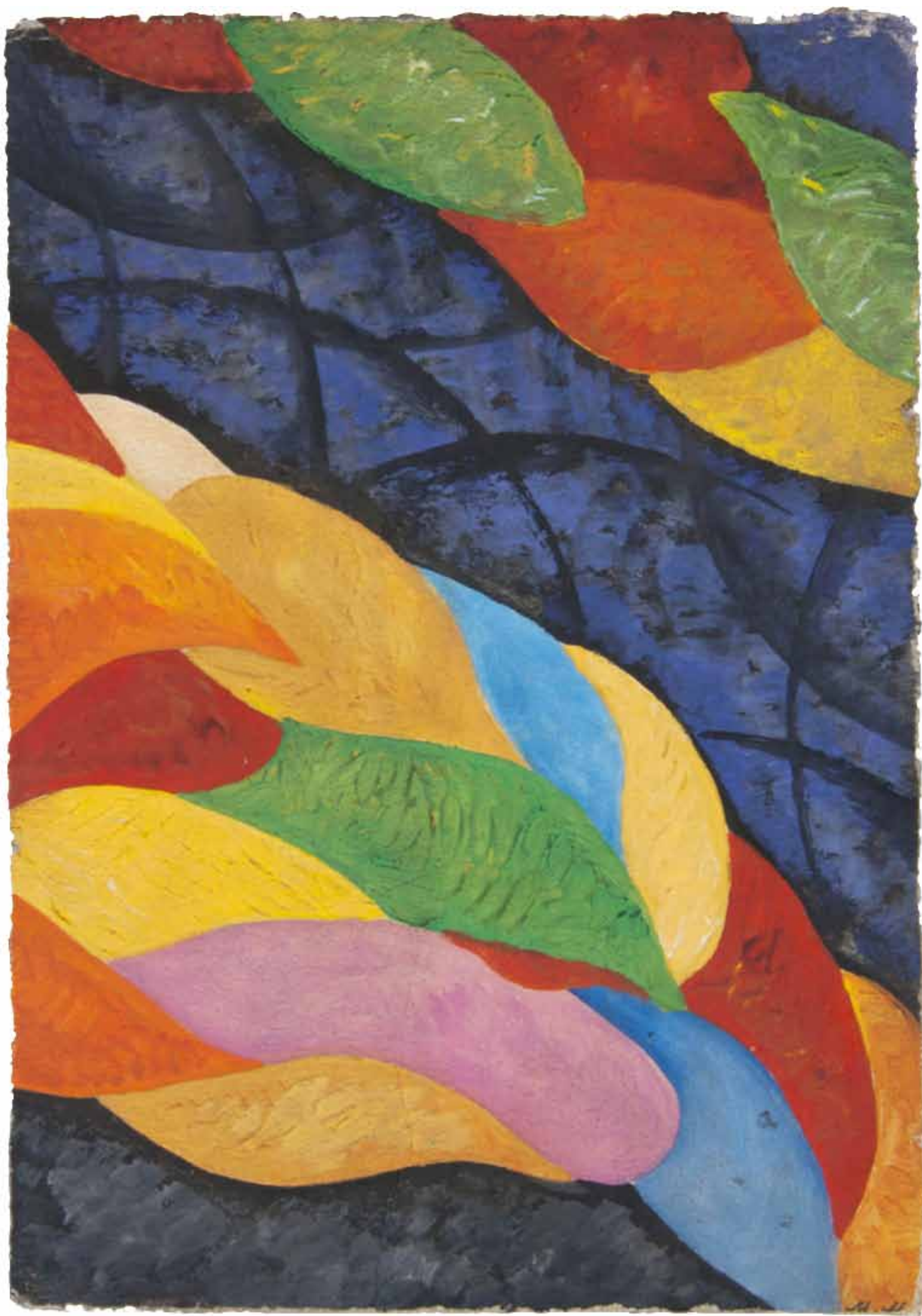
Supremus, anni '20
tecnica mista su cartoncino, cm 35 x 35

Michail Vasil'evic Matjushin



Composizione non oggettiva, anni '20
tempera su cartoncino, cm 27,4 x 16,7

Michail Vasil'evic Matjushin



Composizione non oggettiva, anni '20
tempera su cartoncino, cm 25,2 x 17,7

Alexej Alekseevic Morgunov



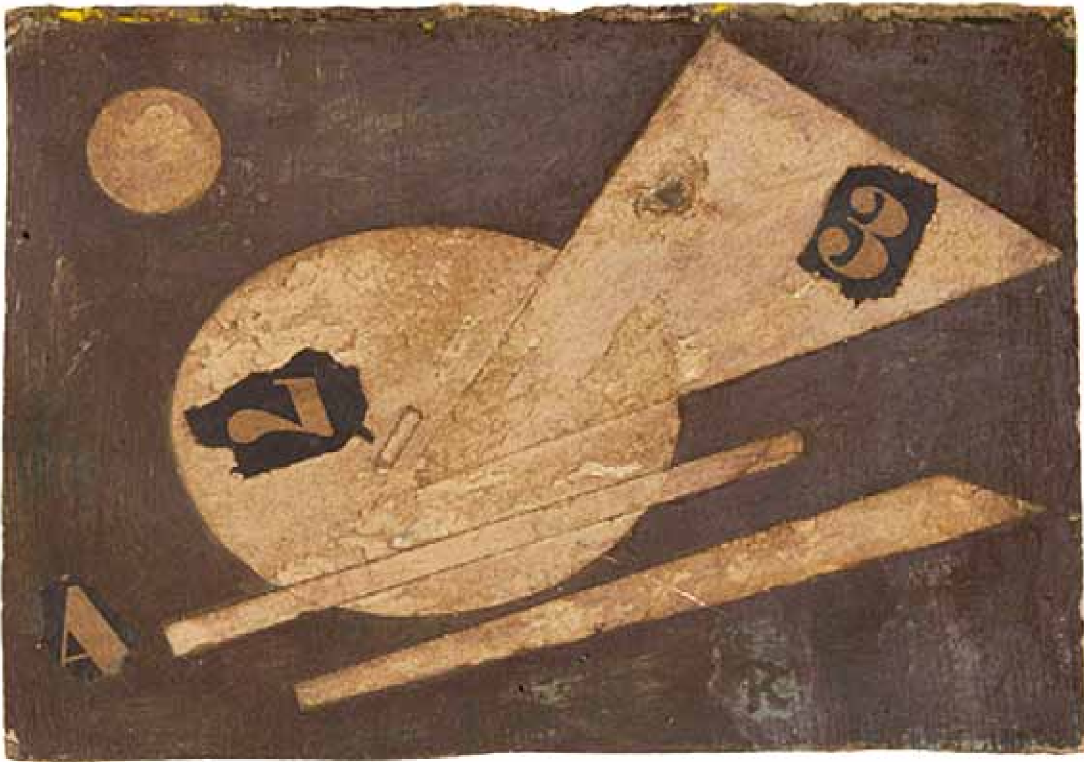
Cubofuturismo, anni 20
tecnica mista su cartoncino, cm 28,2 x 18,2

Ivan Puni



Suprematismo, anni 20
tempera su cartone, cm 23 x 15,7

Alexandr Michajlovič Rodčenko



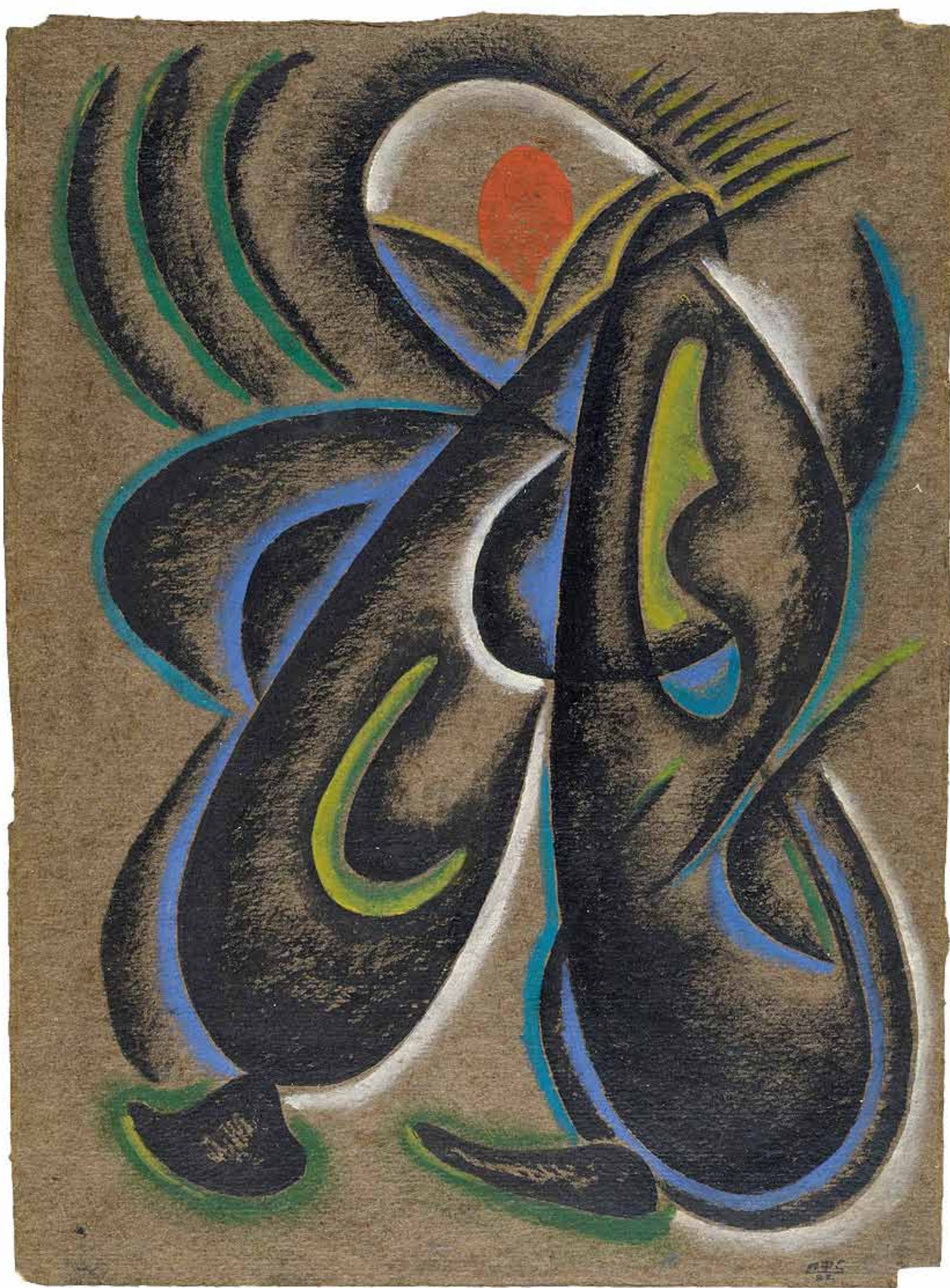
Costruttivismo, anni ’20
tecnica mista e collage su cartone, cm 23,5 x 16,7

Alexandr Michajlovič Rodčenko



Spazio Cubofuturista, 1920
acquarello su cartoncino, cm 28 x 20

Antonia Fedorovna Sofronova



Composizione informale, 1922
tecnica mista su cartone, cm 38 x 28,2

Vladimir Augustovich Stemberg



Composizione astratta, anni '20
olio magro su cartoncino, cm 36,5 x 27

Varvara Fedorova Stepanova



Composizione cubofuturista (Progetto per libro), 1921
collage su cartoncino cm 27,5 x 21,8

Varvara Fedorova Stepanova



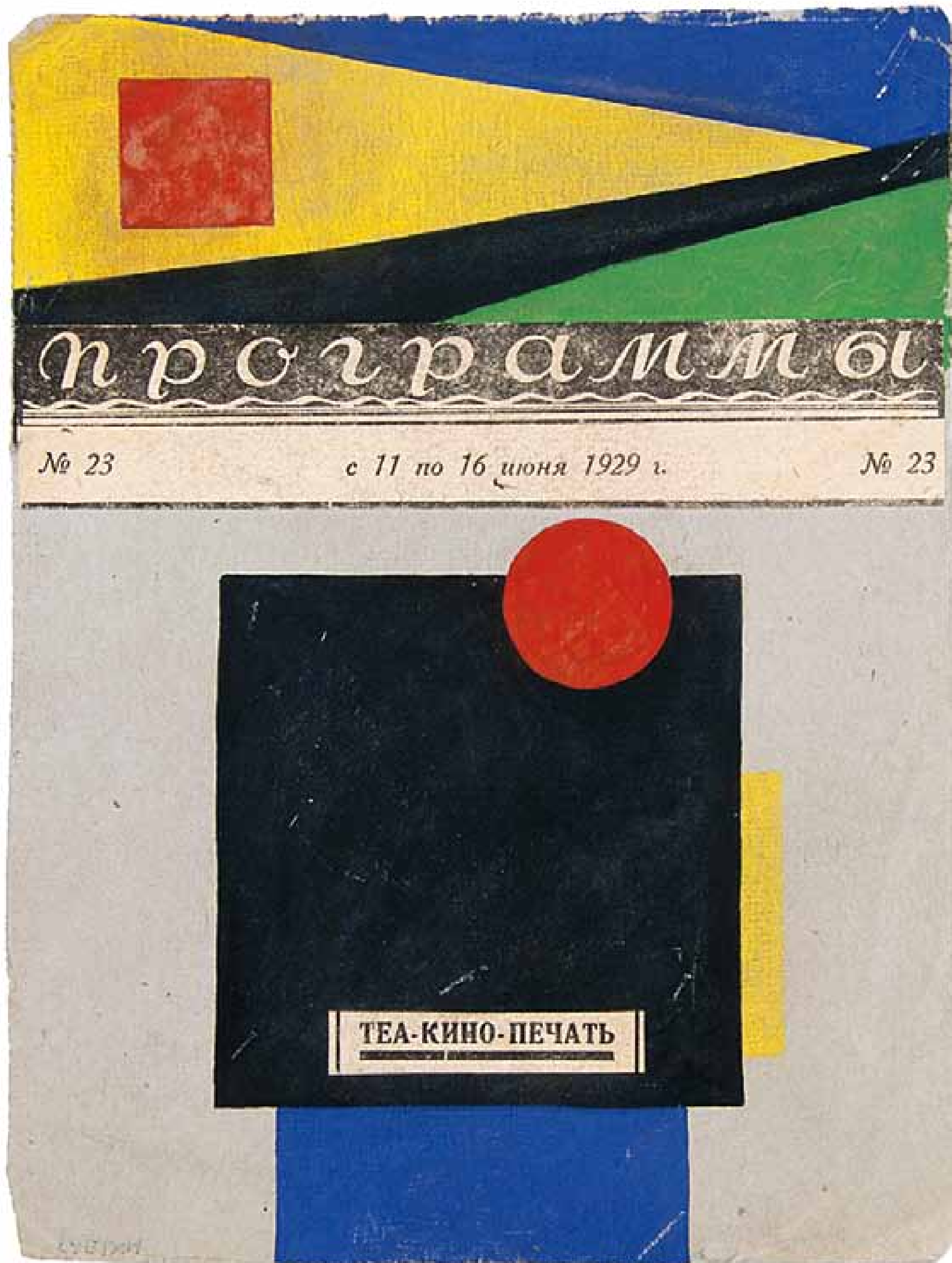
Copertina di libro, 1925
tecnica mista su cartoncino, cm 28 x 21,7

Nicolaj Michajlovič Suetin



Suprematismo (Copertina per libro), 1927
tecnica mista e collage su cartoncino, cm 22 x 13

Nicolaj Michajlovič Suetin



Suprematismo (Copertina per libro), 1929
tecnica mista e collage su cartoncino, cm 20 x 15

Aleksandr Aleksandrovich Vesnin



Cubofuturismo, anni ’20
tecnica mista su cartoncino, cm 22,5 x 17,5







Teiera di porcellana Suprematista
firmata sul fondo N. Suetin, 1922







Tazzina di porcellana Suprematista
firmata sul fondo N. Suetin, 1923







Tazzina di porcellana Suprematista
firmata sul fondo K. Malevič, 1923

Altre biografie

Il'ja Grigor'evic Cashnik
(Vitebsk, 1902 - San Pietroburgo1929)

Studia a Vitebsk con J. Pen, il primo insegnante di Chagall. In seguito frequenta gli Studi Statali di Perfezionamento per l'Arte e la Tecnica (VCHUTEMAS) a Mosca. Nel 1922 si laurea all'Istituto di arte pratica di Vitebsk, dove studia con Malevič. È membro del gruppo degli 'Assertori dell'Arte Nuova' (UNOVIS). Nel 1922, al seguito di Malevič, si trasferisce a San Pietroburgo. Dal 1923 è membro dell'Istituto di Cultura Artistica (INCHUK), baluardo delle tendenze artistiche moderne. Dal 1922 al 1924 lavora per la fabbrica di porcellana di San Pietroburgo (ex imperiale). Dalla fine del 1927 dirige uno dei laboratori dell'Izoram (Arte della Gioventù Operaia). Dal 1926 insegna all'Istituto Statale di Storia dell'Arte (ex istituto del conte Valentin Zubov) a San Pietroburgo. Partecipa alle esposizioni del gruppo Unovis a Vitebsk e a Mosca, alla Mostra dei pittori di varie tendenze a San Pietroburgo (1923), all'Esposizione internazionale dell'arte applicata a Parigi (1925) e alla mostra d'arte russa di Monza (1927).

Il'ja Grigor'evic Cashnik
(Vitebsk, 1902 - Saint Petersburg, 1929)

He studied in Vitebsk under J. Pen, the teacher of Chagall. Later he went to study at the Vchutemas art institute in Moscow. He was a member of the UNOVIS group. In 1922, following in the footsteps of Malevič, he moved to Petrograd. From 1923 he was a member of INCHUCK institute, a stronghold of modern art trends.
From 1922 to 1924 he worked for the State (ex Imperial) Porcelain Factory in Petrograd. From the end of 1927 he directed an Izoram (Young Workers' Art) workshop. From 1926 he taught in the State Institute of Art History (previously the Count Valentin Zubov Institute) in Saint Petersburg. He took part in the Unovis group shows in Vitebsk and in Moscow, the Artists' Exhibition: Petrograd Painters of all Trends in Petrograd (1923), and the Universal Exposition in Paris (1925) and in the Monza russian art exhibition in 1927.

Alexander Davidovich Drevin
(Venden, 1889 - Regione di Altay, 1938)

Pittore e marito della pittrice Nadezhda Udal'tsova. Arrestato nel 1906 per attività rivoluzionaria, si iscrive prima alla Scuola Marittima e, poi, dal 1908 al 1913, studia alla Scuola d'Arte a Riga con V. Purvit. Nel 1914 si trasferisce a Mosca e lavora con Petrov Vodkin.
Dopo la Rivoluzione espone alla mostra dei pittori di Mosca: 'Dall'impressionismo all'arte non-obiettiva' con Popova, Rodchenko, Stepanova ed altri.
Membro nel 1919 dell'Associazione dei pittori estremisti, insieme a Kandinsky, Falk e Rodčenko lavora al progetto del 'Museo della cultura pittorica'.
Dal 1920 insegna pittura al Vchutemas e nel 1922-23 le sue composizioni astratte vengono esposte alla 'Prima Esposizione dell'Arte Russa' a Berlino e ad Amsterdam, e sono acquistate dalla 'Società degli Anonimi' diretta da M. Duchan.
Muore in esilio in una regione dell'Altay.

Alexander Davidovich Drevin
(Wenden, 1889 - the Altai region, 1938)

A painter and the husband of Nadezhda Udaltsova.
He was arrested in 1906 for revolutionary activities.
He enrolled in the Riga Nautical School and then, from 1908 to 1913, he studied at the Riga art college under V. Purvit. In 1914 he moved to Moscow and worked with Petrov Vodkin.
After the Revolution he exhibited in a show of Muscovite painters From Impressionism to Non-objective Art together with Popova, Rodčenko, Stepanova and others.
In 1919 he became a member of the Association of Extremist Painters; together with Kandinsky, Falk, and Rodčenko he worked on a project for the Museum of Pictorial Culture.
From 1920 he taught painting in the Vchutemas Art Institute and, from 1922 to 1923, his abstract compositions were exhibited in the The First Exhibition of russian Art in Berlin and Amsterdam, and his works were bought by the "Society of the Nameless" directed by M. Duchan.
He died in exile in the Altai region.

Sofya Isaakovna Dymshitz - Tolstaya (Pessati)
(San Pietroburgo, 1889 - 1963)

Pittrice e grafica. Studia con Egorov a San Pietroburgo nel 1906-1907 e alla Scuola di Zvantev con Bakst e Dobuzhinsky, quindi a Parigi nel 1910-11.
Dopo la Rivoluzione, nel 1918, decora il Café Victoresque insieme a Tatlin.
Espone con gli artisti dell'Unione Professionale, con Popova, Rodčenko, Tatlin ed altri.
Lavora con Tatlin a San Pietroburgo e collabora alla costruzione del modello del monumento alla IV Internazionale nel 1919.
Nel giugno 1922 espone con l'Unione delle Nuove Tendenze in Arte a San Pietroburgo e nel 1924 fa una mostra a Venezia.

Sofya Isaakovna Dymshitz - Tolstaya (Pessati)
(Saint Petersburg, 1889 - 1963)

A painter and graphic artist. She studied with Egorov in Saint Petersburg from 1906 to 1907, at the Zvantev school with Bakst and Dobuzhinsky, and then in Paris 1910-1911.
In 1918, after the Revolution, she decorated the Café Victoresque together with Tatlin.
She exhibited with the artists from the Professional Union with Popova, Rodčenko, Tatlin and others. She worked together with Tatlin in Saint Petersburg and collaborated on the construction of the model of the monument for the fourth International in 1919.
In June 1922 she exhibited with The Union of New Artistic Currents in Petrograd and, in 1924, she held a show in Venice.

Ksenia Vladimirovna Ender
(Slutsk, 1894 - San Pietroburgo, 1955)

Nata a Slutsk (Bielorussia), è sorella di Boris, Mariya e Yuri, tutti pittori.
Dopo gli studi compiuti a San Pietroburgo presso i 'Liberi Studi Artistici' dal 1919 al 1922, entra a far parte del Gruppo di Matyushjn.
In questo ambito si occupa di lavori di ricerca presso il Museo della Cultura Artistica di San Pietroburgo e le sue opere vengono esposte nele mostre degli Artisti Pittori di detta città di tutte le tendenze dal 1919 al 1923. Nel 1924 è presente alla Bienale di Venezia.

Ksenia Vladimirovna Ender
(Slutsk, 1894 - Saint Petersburg, 1955)

Born in Slutsk (Minsk province), she was the sister of Boris, Maria, and Yuri, all of them painters.
After her studies in the Free Studies school from 1919 to 1922, she joined the Matyushin group.
In this milieu she undertook exploratory works in the Leningrad Museum of Artistic Culture and her works were shown in the Artists' Exhibition: Petrograd Painters of all Trends from 1919 to 1923. She took part in the Venice Biennale in 1924.

Vera Michailovna Ermolaeva
(Petrovsky 1893 - Siberia 1938)

Studia dal 1910 al 1914 a San Pietroburgo alla Scuola di Pittura e Scultura di M. Bershtein e L. Shervod e successivamente nel 1917 si diploma all'Istituto Archeologico di San Pietroburgo. Fa parte 'dell'Unione dei Giovani Pittori' e tra il 1918 ed il 1919 organizza il gruppo 'Oggi'. Lavora nel frattempo presso il Museo della Storia Cittadina di San Pietroburgo; si trasferisce quindi a Vitebsk ed entra in contatto con K. Malevič, partecipando all'attività del gruppo Unovis. Con Malevič, ed altri artisti si trasferisce a San Pietroburgo, dove insegna presso l'Istituto di Cultura Artistica della città.
Espone a Mosca nel 1920 e alla Prima Rassegna di Pittura Russa a Berlino nel 1922. Si dedica poi all'illustrazione di libri per bambini.
Nel 1934 è arrestata e deportata in Siberia, dove muore nel 1938.

Vera Michailovna Ermolaeva
(Petrovsky 1893 - Siberia 1938)

From 1910 to 1914 she studied at the Saint Petersburg School of Painting and Sculpture under M. Berstein and L. Shervod; later, in 1917, she graduated from the Archaeological Institute in Saint Petersburg.
She joined the Union of Young Painters and, from 1918 to 1919, she organized the Today group. In the meantime she worked in the Saint Petersburg City History Museum; she later moved to Vitebsk and came into contact with K. Malevič, and actively took part in the Unovis group.
With Malevič, and other artists she moved to Petrograd, where she taught at the Institute of Artistic Culture.
She exhibited in Moscow in 1920 and in *The First Exhibition of russian Art* in Berlin in 1922.
She then devoted herself to illustrating books for children.
In 1934 she was arrested and deported to Siberia where she died in 1938.

Natalja Gončarova
(Nagaevo, Tula 1881 - Parigi, 1962)

Allieva a Mosca dapprima dello scultore Paolo Troubetzkoy, nel 1900 inizia a dipingere con Larionov, suo futuro marito. Nel 1908 aderisce al neoprimitivismo, interessata al recupero delle tradizioni popolari russe. Nel 1910, insieme a Larionov, fonda il gruppo "Fante di quadri". Tra il 1910 e il 1914 partecipa a diverse mostre a Mosca, San Pietroburgo, Berlino, Monaco e Londra. Nel 1913 aderisce al "Manifesto del raggismo e del futurismo". Nel 1915 si trasferisce a Parigi con Larionov, realizzando le scene per diversi balletti di Djaghilev: è l'inizio di una nuova fase creativa.

Natalja Gončarova
(Nagaevo, Tula 1881 - Parigi, 1962)

Student in Moscow of the sculptor Paolo Troubetzkoy at first, in 1900 she gets started painting with her future husband. In 1908 she joints to neoprimitivism, since she is interested to the recovery of Russian popular traditions. In 1910, with Larionov, she founds the group "The Jack of Diamonds". From 1910 and 1913 she takes part to several exhibitionin Moscow, Sant Petersburg, Berlin, Munchen and London. In 1913 she joints to the "Manifesto of Rayonism and Futurism". In 1915 she settles in Paris with Larionov and realizes customs and settings for different ballets of Djaghilev: it's the beginning of a new creative period.

Gustav Gustavovic Klucis
(Ruiena/Lettonia, 1895 - Asia Centrale/campo di lavoro, 1944)

È considerato uno dei maggiori rappresentanti dell'Avanguardia russa ed autore di composizioni costruttiviste e di sperimentazioni nel campo della grafica editoriale e del fotomontaggio.
Studia al VKUTEMAS con Malevič e nell'atelier del pittore I. Maskov.
Si iscrive successivamente ai Liberi Studi Statali d'Arte, dove è allievo di K. Korovin e Malevič.
È membro dell'INCHUK (Istituto della Cultura Artistica).
Negli anni 1929-32 è membro e vice-presidente dell'Associazione degli Autori del Manifesto Rivoluzionario.
Ha partecipato a molte esposizioni all'estero (Berlino nel 1922 - Parigi nel 1925 - Colonia nel 1928 - Amsterdam nel 1929).
Nel 1938 è imprigionato in un campo di lavoro.

Gustav Gustavovic Klucis
(Rujiena Latvia, 1895 - a work camp in Central Asia, 1944)

He is considered one of the most important representatives of the russian avant-garde; he was the creator of Constructivist compositions and of experiments in the field of graphics for the press, and of photomontage.
He studied at the Vkutemas Art Institute under Malevič, and in the atelier of the painter I. Maskov.
Later on he enrolled in the State Liberal Studies school where he was a pupil of K. Korovin and Kazimir Malevič.
He was a member of Inchuck (the Institute of Artistic Culture).
From 1929 t0 1932 he was a member and Vice-president of the Association of Authors of the Revolutionary Manifesto.
He took part in many exhibitions abroad: Berlin in 1922, Paris in 1925, Cologne in 1928, and Amsterdam in 1929.
In 1938 he was imprisoned in a labour camp.

Michail Larionov
(Tiraspol´, 1881 - Fontenay-aux-Roses, 1964)

La sua formazione ha inizio nel 1898 con il percorso di studi intrapreso alla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, sotto la guida di Valentin Serov e Isaac Levitan. È qui che si avvicina alla corrente del post-impressionismo ed è qui che incontra Natalja Gončarova, la donna della sua vita.
Nei primi anni del Novecento conquista sempre maggiore autorità tra gli artisti russi. Nel 1907 dà vita alla nuova corrente artistica del neoprimitivismo. Negli anni successivi, con la moglie Natalja Gončarova, con Tatlin e Malevič, è uno dei protagonisti dell'avanguardia russa. Influenzato dalle soluzioni cubiste e futuriste, fonda il Raggismo. Stabilitosi a Parigi nel 1915, al seguito dei balletti di Djaghilev, lavora fino al 1930, quasi esclusivamente per il teatro, prediligendo forme stilizzate ispirate all'arte popolare russa.
Nel 1918 si stabilisce definitivamente nella capitale francese, nel quartiere latino e, nel 1938, assume la cittadinanza francese. La sua esperienza estetica torna a suscitare interesse nel dopoguerra, dopo una serie di rassegne dedicate ai 'pionieri' dell'avanguardia. Nel 1950 è vittima di un ictus che gli provoca la paralisi della mano destra, una paralisi che lo costringe a interrompere la sua attività artistica. Non cessano però le esposizioni personali che documentano il suo ruolo di protagonista dell'avanguardia russa. Nel 1961 espone anche presso la Galleria Schwarz di Milano. Rimasto vedovo nel 1962, muore a Fontenay-aux-Roses il 10 maggio 1964.

Michail Larionov
(Tiraspol´, 1881 - Fontenay-aux-Roses, 1964)

His training starts in 1898 with a course of study at the School of Painting, Sculputure and Architecture in Moscow, with Valentin Serov and Isaac Levitans as mentors. Here he inclines towards the post impressionistic current and meets Natalja Gončarova, his future wife.
In the early 1900s he reaches a influential role among russian artists. In 1907 he gives rise to the new artistic current called Neo-primitivism. Later, with his wife Natalja Gončarova,, Tatlin and Malevič, he is one of the leaders of the russian avant-garde. Influenced by cubist and futuristic interpretations, he gives rise to Rayonism. He moves to Paris in 1918 and settles in the "quartier latin" permanently, then becomes french citizen in 1938. His aesthetic experience represents a point of interest again in the postwar, after a series of events dedicated to the «pioneers» of avant-garde. In 1950 he suffers a stroke with the consequence of the
right hand paralylis which forces him to stop his artistic activity. His personal exhibitions carry on and support his role of protagonist of the russian avant-garde. In 1961 he exhibits at the Schwarz gallery in Milan too. Widowed in 1962, he died in Fontenay-aux-Roses in 1964, 10 may.

El Lissitzky (Eliezer Markovich Lissitzky)
(Pochinok, 1890 - Mosca, 1941)

Figlio di un artigiano ebreo e nipote di un intagliatore, nel 1909 si iscrisse alla Scuola Superiore di Smolensk e, a causa delle restrizioni imposte agli ebrei nelle scuole tecniche e nelle università, andò a Darmstadt in Germania a studiare ingegneria. Negli anni di guerra, riformato per la salute malferma, studiò architettura e ingegneria ed iniziò ad esporre i suoi dipinti.
Nel 1918 entrò a far parte del personale dell'IZO nel Narkompros e, conosciuti Malevič e Tatlin, ne ammirò profondamente l'opera. Fu invitato dall'amico Chagall a insegnare grafica e architettura alla Scuola d'Arte di Vitebsk e si unì al gruppo Unovis. Nel 1920 divenne membro dell'INCHUK di Mosca e insegnò anche al Vchutemas. Dal 1922 lavorò in Germania dove conobbe Arp, Van Doesburg, Mies Van der Rohe, Moholy-Nagy, Eggeling e Richter, e diffuse a sua volta le dottrine costruttiviste e suprematiste. Si legò al Movimento Dada e lavorò a films astratti. Nel 1929, dopo diversi tentativi infruttuosi di curare la tubercolosi che lo affliggeva, tornò in Russia dove morì nel 1941.

El Lissitzky (Eliezer Markovich Lissitzky)
(Pochinok, 1890 - Moscow, 1941)

The son of a Jewish artisan and grandson of a woodcarver, in 1909 he enrolled in the high school of Smolensk and, due to the restrictions on Jews entering technical schools and universities, he went to Darmstadt in Germany to study engineering. During WW1, unable to fight due to his fragile health, he studied architecture and engineering and began to exhibit his paintings.
In 1918 he become part of IZO, a section of the Narkompros institute, and he met Malevič and Tatlin whose work he deeply appreciated. He was invited by his friend Chagall to teach graphics and architecture in the art school in Vitebsk and he joined the Unovis group. In 1920 he became a member of Inchuck in Moscow and also taught in the Vchutemas art institute. In 1922 he worked in Germany where he came to know Arp, Van Doesberg, Nies Van der Rohe, Moholy-Nagy, Eggeling, and Richter. In turn he spread the doctrines of Constructivism and Suprematism. He became close to the Dada movement and began to make abstract films. In 1929, after unsuccessful attempts to cure himself of tuberculosis, he returned to Russia where he died in 1941.

Kazimir Severinovič Malevič
(Kiev, 1878 - San Pietroburgo, 1935)

Pittore, grafico, teorico dell'arte. Studiò presso la Scuola d'Arte di Kiev (1895-96), frequentò lo studio di F.I. Rerberg (1905-1910) a Mosca.
Espose alle mostre della 'Società degli artisti moscoviti' nel 1911, 'Fante di quadri' negli anni 1910-1911-1914-1917, 'Coda d'asino' nel 1912, della 'Unione della gioventù' negli anni 1912-1914, 'Il bersaglio' nel 1913, alla 'Prima mostra futurista: Tranvaj V' nel 1915, 'Magazin' nel 1916, alla 'Ultima mostra futurista: 0,10' nel 1915-1916.
Negli anni 1918-1919 fu membro del Collegio per le Arti Figurative (IZO) del Commissariato del Popolo per l'Istruzione (Narkompros), insegnò e in seguito diresse la Scuola Superiore d'Arte di Vitebsk (1919-1922).
Organizzò il gruppo degli 'Assertori della nuova arte'.
Dal 1923 al 1926 fu direttore del Museo di Cultura artistica e poi dell'Istituto Statale di Cultura Artistica a San Pietroburgo.
Insegnò all'Istituto d'Arte di Kiev (1929-30) e alla Casa delle Arti di San Pietroburgo (1930).

Kazimir Severinovič Malevič
(Kiev, 1878 - Saint Petersburg, 1935)

Painter, graphic artist, art theoretician. He studied in the Kiev school of art (1895-96), and frequented the studio (1905-1910) of F.I. Rerberg in Moscow.
He exhibited in the shows of the "Society of Muscovite Artists" in 1911, of the "Jack of Diamonds" in 1910-1911-1914-1917, of the "Donkey's Tail" in 1912, of the "Youth Union" in 1912 and 1914, of "The Target" in 1913, in *Tramway V* in 1915, in *Magazin* in 1916, and in *0.10* in 1915-1916.
From 1918 to 1919 he was a member of the Fine Arts Department (IZO) of the People's Commissariat for Education (Narkompros), he taught at and then directed the Vitebsk art school (1919-1922)
He organized the "Upholders of New Art" group.
From 1923 to 1926 he was the director of the Museum of Artistic Culture and then of the Petrograd (later Leningrad) State Art Institute.
He also taught in the Kiev art institute (1929-1930) and in the House of Art, Leningrad (1930).

Michail Vasil'evic Matjushin
(Nižnij Novgorod, 1861 - San Pietroburgo, 1934)

Nel 1876-80 studia al Conservatorio di Mosca; nel 1894-98 alla Scuola di disegno presso la Società per l'Incoraggiamento delle Arti a Pietroburgo.
Nel 1902-4 segue gli insegnamenti all'Accademia delle Arti e frequenta i corsi di M. Dobuzinskij e di L. Bakst. Nel 1908 espone per la prima volta ad una mostra d'arte e nel 1909 partecipa alla mostra 'Triangolo'. Nel 1913 scrive l'opera 'Vittoria sul Sole' con la scenografia e i costumi di K. Malevič, le musiche per varie opere teatrali della moglie, la pittrice Elena Guro, e con i testi di A. Krucenik.
Pubblica una serie di libri sulla teoria della musica ed insegna violino in diverse scuole.
È una figura centrale nel panorama del Futurismo russo: nella sua abitazione di San Pietroburgo e nella dacia a Vusikirkko si tenevano incontri organizzativi e manifestazioni del movimento. Nella sua teoria sull'arte entravano elementi della concezione cubista dello spazio ed idee del filosofo Uspenskij sulla quarta dimensione.

Michail Vasil'evic Matjushin
(Nižnij Novgorod, 1861 - Saint Petersburg1934)

From 1876 to 1880 he studied at the Moscow Conservatory, and then, from 1894 to 1898 at the Saint Petersburg Drawing School of the Society for the Encouragement of Arts.
From 1902 to 1904 he studied at the Saint Petersburg Academy of Art and frequented the painting courses of M. Dobuzinsky and L. Bakst.
He exhibited in an art exhibition for the first time in 1908 and, in 1909, he participated in the *Triangle* show. In 1913 he wrote the opera *Victory Over the Sun* with scenes and costumes by K. Malevič, as well as the music for various theatrical works by his wife Elena Guro, with texts by A. Kruchenik.
He published a series of books about the theory of music and taught violin in various schools.
He is a central figure in the panorama of russian Futurism: in his house in Saint Petersburg and in his dacha in Vusikirkko he held meetings and events about the Futurist movement.
His theories about art contained Cubist concepts about space and the ideas of the philosopher Ouspensky about the fourth dimension.

Aleksej Alekseevic Morgunov
(Mosca, 1884 - 1935)

Figlio naturale di A. K. Savrasov, compie gli studi alla Scuola di Stroganov con Ivanov e Korovin. Dal 1909 al 1910 viaggia in Germania, Francia, Italia. A quel periodo risale il suo interesse per gli impressionisti e Cèzanne.
Al ritorno in patria aderisce al gruppo 'Fante di Quadri', nel 1911 diventa membro del gruppo 'Bytie' ('l'essere'), nel 1912 del gruppo 'Coda d'Asino'. È inoltre membro molto attivo della Società degli Artisti di Mosca.
Partecipa con entusiasmo alla Rivoluzione del 1917 diventando quasi subito membro del Commissariato del Popolo per l'Istruzione. Nel 1918 con Korovin partecipa alla riorganizzazione della Scuola Stroganov nei Primi Liberi Studi Artistici ed è eletto professore del dipartimento di pittura. Insieme ad altri pittori prende parte alla decorazione di Mosca in occasione delle feste rivoluzionarie.

Aleksej Alekseevic Morgunov
(Moscow, 1884 - 1935)

The illegitimate son of A.K. Savrasov, he completed his studies in the Stroganov Institute under Ivanov and Korovin.
From 1908 to 1910 he travelled to Germany, France, and Italy. It was in this period that he became interested in the Impressionists and Cézanne.
Once returned to Russia, he joined the "Jack of Diamonds" group; in 1911 he became a member of the "Bytie" group and, in 1912, of the "Donkey's Tail" group. He was also a highly active member of the Moscow Artists' Society.
He was an active participant in the 1917 Revolution and almost at once became a member of the People's Commissariat for Education. In 1918, together with Korovin, he took part in the reorganization of the Stroganov Institute which became the Free Artistic Studies School, and he was elected professor in its painting department. Together with other painters, he took part in the decoration of Moscow for various celebrations of the Revolution.

Ivan Puni
(Kuokkala, 1892 - Parigi, 1956)

Entra in contatto con il mondo delle Avanguardie di San Pietroburgo e partecipa alle iniziative della ‘Unione dei Giovani’.
Collabora con Malevič nella organizzazione della rassegna ‘0,10’.
Dal cubo-futurismo si sposta sempre più verso il suprematismo e, nella polemica tra Malevič e Tatlin, si allinea sulle posizioni del primo.
Chiamato da Chagall insegna alla Scuola di Vitebsk.
In seguito recupera i modi cubisti e, trasferitosi a Parigi, diventa un protagonista della ‘Ecole de Paris’.

Ivan Puni
(Kuokkala, Finland 1892 - Paris, 1956)

He came into contact with the Saint Petersburg avant-garde and took part in the Youth Union.
He collaborated with Malevič in the organization of the exhibition *0.10*.
He passed from Cubo-Futurism to Suprematism and, in the controversy between Malevič and Tatlin, he took up the position of the former.
On the invitation of Chagall, he taught in the school in Vitebsk.
Later on he made a return to Cubism and, having moved to Paris, he became a protagonist of the École de Paris.

Aleksandr Michajlovič Rodčenko
(San Pietroburgo, 1891 - Mosca, 1956)

Inizia gli studi artistici a Kazan sotto la guida di Fesin. A Mosca dal 1914 si iscrive al Collegio Stroganov, ma in breve il rifiuto dei tradizionali metodi didattici lo porta a esperienze autodidatte. A seguito dell’incontro con Malevič, Popova e Tatlin, si indirizza verso le ricerche d’avanguardia, abbandonando il precedente linearismo *art nouveau*. Nel 1916, invitato da Tatlin, espone alla mostra ‘Magazin’ opere che documentano il suo graduale avvicinamento alla non-oggettività, nel corso dei due anni precedenti. Insieme a Tatlin e a Jakulov progetta l’arredo del Café Pittoresque. Dopo la Rivoluzione si impegna attivamente nell’edificazione della nuova arte proletaria. È membro della Sezione delle Arti Figurative del Commissariato del popolo per l’Istruzione (IZO), si occupa della riorganizzazione dei musei, diventa direttore del Museo di Cultura Artistica di Mosca, insegna all’INCHUK e poi al Vchutemas. Vicino inizialmente al Suprematismo di Malevič, si sposta poi verso le posizioni dei costruttivisti capitanati da Tatlin.
Convinto sostenitore del nuovo ordine socialista, rappresenta l’arte sovietica negli appuntamenti internazionali, rimanendo fedele ai principi ispiratori delle esperienze dell’avanguardia rivoluzionaria.

Aleksandr Michajlovič Rodčenko
(Saint Petersburg, 1891 - Moscow, 1956)

He began his art studies in Kazan under the direction of Fesin. In 1914 in Moscow he enrolled in the Stroganov Institute but in a short period of time his dissatisfaction with the traditional methods of teaching led him to teach himself.
Following his meeting with Malevič, Popova, and Tatlin, he became interested in avant-garde experiences, and he abandoned his preceding Art Nouveau linearity.
In 1916, invited by Tatlin, he exhibited works in the *Magazin* show which demonstrate his gradual approach to non-objectivism in the preceding two years. Together with Tatlin and Jakulov he designed the furnishings of the Café Pittoresque.
After the Revolution he actively participated in building a new proletarian art. He was a member of the Fine Arts Department (IZO) of the People’s Commissariat for Education where he was busy reorganizing the museums; he became director of the Moscow Museum of Artistic Culture, taught at Inchuk and then Vchetemas.
At first close to Malevič’s Suprematism, he later shifted towards Tatlin’s Constructivism.
A convinced upholder of the new socialist order, he was representative of Soviet art in international events, though he remained faithful to the precepts of the revolutionary avant-garde.

Antonina Fedorovna Sofronova
(Dronskovo, 1892 - Mosca, 1966)

Frequenta dal 1910 al 1913 lo studio di Rerberg e, successivamente, dal 1913 al 1917, a Mosca quello di Maskov. Nel 1914 è presente alla rassegna 'Fante di quadri' e nel 1917 in quella del 'Mondo dell'Arte'.
Dopo la Rivoluzione si dedica all'insegnamento presso gli Atelier Nazionali d'Arte di Tver.
È di nuovo a Mosca nel 1921 quando viene attratta nell'orbita del Costruttivismo.
Nel 1931 è presente alla Terza Mostra del gruppo 'Tredici', con una produzione ormai tornata alla figuratività sebbene abbreviata e portata all'estrema stilizzazione.

Antonina Fedorovna Sofronova
(Dronskovo, 1892 - Moscow, 1966)

From 1910 to 1913 she studied under Rerberg and, from 1913 to 1917, at Maskov's school. In 1914 she took part in the "Jack of Diamonds" group exhibition and, in 1917, in that of the "World of Art".
After the Revolution she taught at the Tver National Art Atelier.
She was in Moscow once again in 1921 when she was drawn into the orbit of Constructivism.
In 1931 she participated in the third show of the "Thirteen" group with works that had, by then, returned to figuration, even though by now with summary and extremely stylized forms.

Vladimir Augustovich Stemberg
(Nižnij Novgorod, 1899 - Mosca, 1982)

Pittore, disegnatore di teatro e di posters. Studia a Mosca allo Stroganov College dal 1912 al 1917. Dopo la Rivoluzione frequenta gli Studi di Libere Arti a Mosca nel 1918 e 1919 con Medunetsky. Insieme al fratello si unisce al gruppo Obmokhu della Società dei Giovani Artisti. In seguito si associa all'Istituto della Cultura Artistica Statale (INKhUK), quindi entra a far parte a pieno titolo nel Movimento Costruttivista di Mosca.
Nel 1923 a Mosca lavora con la Ekster e con Nivinsky per la Mostra dell'Agricoltura di tutta la Russia. Nel 1928 è nominato, insieme al fratello, responsabile per le decorazioni della Piazza Rossa per la parata del 7 novembre ed entra a far parte, dal 1929 al 1932, dell'Istituto per le Costruzioni Architettoniche di Mosca.
Si dedica in seguito al disegno teatrale ed a posters cinematografici.

Vladimir Augustovich Stemberg
(Nižnij Novgorod, 1899 - Moscow, 1982)

Painter, theatre and poster designer. He studied at the Stroganov Institute in Moscow from 1912 to 1917.
After the Revolution he frequented the Moscow Free Studios from 1918 to 1919 where he studied under Medunetsky.
Together with his brother he joined the Society of Young Artists, known as Obmokhu. He associated with the Institute of Artistic Culture (GINKhUK), and then became a full time member of the Moscow Constructivist Movement.
In Moscow in 1928 he worked together with Exter and with Nivinsky for the Agricultural Exhibitions held throughout Russia. In 1928, together with his brother, he was nominated director of the decorations of Red Square for the 7 November parade and, from 1929 to 1932, he was head of the Architecture-Construction Institute, Moscow.
He later devoted himself to stage design and to cinema posters.

Varvara Fedorovna Stepanova
(Kaunas, 1894 - Mosca, 1954)

Studia alla Scuola d'Arte di Kazan dal 1910 al 1911.
Si trasferisce quindi a Mosca l'anno seguente e frequenta gli studi di Juon e Maskov.
Nel biennio 1913-1914 si iscrive al Collegio Stroganov per le Arti Applicate.
Nel 1916 incontra Rodčenko, con il quale dividerà scelte sia di vita (diventerà sua moglie) sia artistiche entrando a pieno titolo nel dibattito stimolato dalle Avanguardie.
Sperimenta il cubo-futurismo, il linguaggio Zaum ed illustra poesie del poeta futurista A. Krucenjk.
Dopo la Rivoluzione ricopre incarichi ufficiali all'Istituto di Cultura Artistica.
Si avvicina alle posizioni di Tatlin e diventa responsabile del Gruppo Costruttivista.
Nel 1921 è presente alla Mostra '5 x 5 = 25' e si dedica in seguito alla scenografia teatrale, al cinema, all'illustrazione, alla progettazione tipografica ed alla ideazione di stoffe ed abiti.

Varvara Fedorovna Stepanova
(Kaunus, 1894 - Moscow, 1954)

She studied in Kazan art school from 1910 to1911.
She moved to Moscow in the following year where she studied under Juon and Maskov.
From 1913 to 1914 she studied in the Stroganov Applied Art Institute.
In 1916 she met Rodčenko with whom she was to share her life (she became his wife) and her artistic aims; she fully participated in the stimulating avant-garde debate.
She experimented with Cubo- Futurism, *Zaum* language, and she illustrated the Futurist poetry of A. Kruchenik.
After the Revolution she was given various official posts in the Institute of Artistic Culture.
She became close to the position of Tatlin and later devoted herself to stage design, cinema, illustration, typographical layout, and the creation of textiles and clothes.

Aleksandr Aleksandrovich Vesnin
(Yuryevets, 1883 - Mosca, 1959)

Pittore, disegnatore di teatro e architetto.
Nato nella Regione del Volga, fra il 1901 ed il 1912 studia all'Istituto di Ingegneria Civile a San Pietroburgo e compie studi di pittura a Mosca con Juon. Espone nel 1911. Visita l'Italia nel 1913-1914, ne studia il Rinascimento ed in special modo i lavori di Tintoretto e Veronese.
Dopo la Rivoluzione, nel 1918 lavora alle decorazioni a Mosca ed a San Pietroburgo ed espone alla Federazione degli Artisti dell'Unione Professionale con Popova, Rod'chenko, Tatlin ed altri.
Dal 1921 al 1930 insegna al Vkhutemas-Vkhutein di Mosca.
È membro dell'Istituto della Cultura Artistica (INKhUK). In questo contesto espone con Popova, Exter, Stepanova e Rodchenko nella Mostra 5 x 5 = 25 a Mosca nel 1921.
Nell'ambito dei dipinti costruttivisti sono importanti i lavori orientati alle committenze sociali.
Collabora con la Popova alla realizzazione del Teatro Costruttivista diretto da Meyerhold nelle celebrazioni del Terzo Congresso del Comintern.
È presente alla Mostra Internazionale di Parigi del 1925 ed è stato membro dell'Accademia dal 1939.

Aleksandr Aleksandrovich Vesnin
(Yuryevets, 1883 - Moscow, 1959)

Painter, theatre designer, and architect.
He was born in Yuryevets in the Volga region. From 1901 to 1912 he studied in the Saint Petersburg Institute of Civil Engineering and then studied painting in Moscow under Juon. He first exhibited in 1911.
He visited Italy in 1913-1914 where he studied the Renaissance artists, above all the works of Tintoretto and Veronese.
From 1921 to 1930 he taught at the Vchutemas-Vchutein in Moscow.
He was a member of the Institute of Artistic Culture (GINKhUK). In this context, he exhibited with Popova, Exter, Stepanova, and Rodchenko in the show *5 x 5 = 25* in Moscow in 1921.
The important works among his Constructivist paintings are those made for social commissions.
He collaborated with Popova on the realization of the Constructivist Theatre directed by Meyerhold for the celebrations of the Third Comintern Congress.
He was present in the international exhibition in Paris in 1925 and he was a member of the Academy from 1939.

Libretti Zaum

Nell'ambito delle mostre dell'Unione dei Giovani, che a San Pietroburgo riuniva dal 1910 le forze più estreme dello schieramento di avanguardia, erano particolarmente forti le posizioni dei poeti futuristi Klebnikov, Krucenjch e Vasilj Kramenskij, i quali, con la loro azione tesa a rompere i confini fra letteratura e arte visiva, indicavano ai pittori l'idea dell'avanguardia intesa come totalizzante concezione della vita, e non come semplice ricerca di nuove regole per la rappresentazione pittorica del mondo.
Nell'estate del 1913, anno dell'ultima mostra dell'Unione dei Giovani, nella dacia del musicista Michail Matjushin, si tenne il 'Primo Congresso dei Futuristi di tutta la Russia'.
In quella occasione venne pensata la realizzazione di una messa in scena teatrale, intitolata 'La vittoria sul sole', che vide impegnati a San Pietroburgo Klebnikov e Krucenjch per i testi, Matjushin per le musiche e Malevič per le scenografie. L'impianto dello spettacolo ricalcava il modello della operetta, ma al suo interno i poeti futuristi, attraverso la ricerca di nuovi significati che gli elementi vocali assumevano fuori dal loro abituale contesto semantico, avevano realizzato una completa destrutturazione della forma verbale. Strumenti tecnici per il raggiungimento di tali risultati erano l'uso del 'nonsense' e il linguaggio 'Zaum': un guazzabuglio di sonorità e parole in 'libertà'.
Questi artisti vissero, lavorarono, amarono e odiarono in un vortice di eccitazione febbrile.
Dipingevano, discutevano e declamavano versi nelle loro dacie, nelle camere dei loro appartamenti a Mosca, nei salotti letterari di San Pietroburgo e nei pochi caffè disposti ad accogliere quei personaggi licenziosi e vestiti in modo bizzarro. Nel 1917 un caffè in un seminterrato di Mosca sarebbe diventato il famoso (o famigerato) 'Cafè Pittoresque', che incarnava l'isterismo e il temerario abbandono che caratterizzarono la vita culturale russa negli ultimi anni dello zarismo.

In the context of the shows by the Youth Union - which, in Saint Petersburg from 1910 onwards, gathered together the extreme forces of the avant-garde - the Futurist poets Klebnikov, Kruchenik, and Vasily Kramensky had a particularly strong position. With their actions aimed at breaking down the barriers between literature and the visual arts, they showed painters an idea of the avant-garde as a totalizing conception of life, and not as a simple search for new rules for representing the world in painting.
In the summer of 1913, the year of the last Youth Union show, there was held the " First Futurist Congress of the Whole of Russia" in the dacha of the musician Mikhail Matyushin.
On that occasion the guests conceived the creation of an opera titled "Victory Over the Sun"; this sparked off the activity in Saint Petersburg of Klebnikov and Kruchenik, who wrote the libretto, Matyushin who wrote the music, and Malevič who designed the sets. The general outlines of the work were those of an operetta, but in it the Futurist poets, through a search for new meanings that vocal elements could have outside their usual semantic context, undertook a complete deconstruction of verbal forms. To reach these results they used such technical devices as nonsense and Zaum language: a mixture of sounds and random words.
These artists lived, worked, loved, and hated in a vortex of feverish excitement.
They painted, argued, and declaimed verses in their dacha, in the rooms of their apartments in Moscow, in the literary salons of Saint Petersburg, and in the few cafes which permitted the presence of such licentious people who dressed so weirdly. In 1917 a cafe in a Moscow basement was to become the famous (or infamous) Café Pittoresque which embodied the hysteria and the brazen abandonment that characterized russian cultural life during the last years under the Tsars.

"Libretto cubo - futurista"
Autore: David Burliuk
Collages, acquarelli e 'Zaum' futuristi su carta
Russia: non datato (collocabile fra gli anni 1915-1920)
Libretto, con copertina in cartone, di cm 10,5 x 13,5 chiuso e di cm 10,5 x 27,2 aperto - Fogli interni n. 6

David Davidovich Burliuk
(Semyrotivika, 1882 - Long Island, 1967)
Pittore, grafico, illustratore di libri, poeta, autore di manifesti e articoli critici.
Frequenta le Scuole d'Arte di Kazan negli anni 1898-99 e di Odessa negli anni 1899-1900 e 1910-'11, l'Accademia Reale d'Arte di Monaco nel 1902-03, l'Académie Fernand Cormon di Parigi nel 1904 e la Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca (1911-14, espulso).
Allestisce la mostra del gruppo Zveno a Kiev nel 1908 e contribuisce all'organizzazione della Prima Mostra del 'Fante di Quadri' nel 1910.
È membro e partecipa alle esposizioni dell'Unione degli Artisti della Russia Meridionale (1906-1907), dell'Unione della Gioventù (1910-12), del Blaue Reiter (1912) e del "Fante di Quadri" (1912-16).
Vive negli Urali e in Siberia (1917-19), in Giappone (1920-22) e negli Stati Uniti (1922-67).

Burliuk dipingeva e disegnava tutto, senza sosta. Il 'tuttismo', uno dei più importanti aspetti del Futurismo, riguarda più che mai questo autore. Egli trasfonde vari generi, forme, stili e maniere nella pittura, nella grafica, nella poesia e nella sua vita pubblica, una poliedricità che riflette l'arsenale della percezione futurista del mondo, cioè il 'tuttismo'.
La sua produzione comprende parecchi lavori in cui il mondo appare 'spostato', non però alla maniera futurista. Molti suoi dipinti sono sostanzialmente piatti; il volume viene creato con effetti di colore che imitano le forme. In questo senso sono curiose le sue esperienze nell'arte astratta, di cui sono noti alcuni collages e dipinti non oggettivi.
Tali opere sono senza dubbio costruite in modo differente da quelle futuriste, benché per freschezza e coraggio nelle scelte e per la loro chiara individualità affondino le radici nei principi del Futurismo.
Nella composizione in oggetto sono inseriti anche elementi propri del cubismo, così come le tecniche di composizione spaziale. L'opera evidenzia con chiarezza i nuovi concetti spazio-temporali ricavati dalla teoria e dalla pratica del cubo-futurismo.
Lo sfondo geometrico e la divisione dello spazio con sfumature che derivano quasi tutte da colori simili ne sono una ulteriore conferma.
Il libretto in esame è composto di:
- una copertina con la scritta 'David Burlyuk' e collage e parole in libertà (anonimo, us);
- seconda di copertina collage e parole in libertà;
- pagina 3 collage con la scritta 'era' su quadrato nero e 'sm' su cerchio rosso;
- pagina 4 collage e parole in libertà, 'Zaum';
- pagina 5 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- pagina 6 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- pagina 7 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- pagina 8 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- pagina 9 segni di colore e le parole 'creato' e 'David Burliuk';
- pagina 10 collage e parole in libertà;
- pagina 11 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- pagina 12 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- pagina 13 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- pagina 14 segni di colore e parole in libertà su fondo nero;
- terza di copertina collage di forme geometriche e di testi;
- retro di copertina vuota.


ДАВИД БУРЛЮК
ТВОРЕНИЯ




ОРДЬ


БУРЛ
ИТ
БУРЛЮ
В
СТИХ
КРИПЬ
СОН


БРИТЬ
ЛИ БР
ОВЬМ
ТВОРЬ
ДАВ
БУР
ЛЮК


Рек
КИС КРЫСЬ
КУС КЩИП
КРИС




ЩИК
КЛУ

"Cubo-Futurist booklet"
Artist: David Burliuk
Collages, watercolour and Futurist "Zaum" on paper
Russia: undated (between 1915 and 1920)
Booklet, with cardboard cover, 10.5 x 13.5 cm closed, and 10.5 x 27.2 cm open. 6 inside pages.

David Davidovich Burliuk
(Semyrotivka, 1882 - Long Island, 1967)
Painter, graphic artist, book illustrator, the author of manifestos and critical articles.
He went to the art school in Kazan from 1898 to 1899 and then to that of Odessa from 1899-1900 and 1910-1911. He studied in the Royal Academy of Art, Munich, from 1902 to 1903, the Académie Fernand Cormon, Paris, in 1904, and the Moscow school of art, architecture, and sculpture in 1911; he was expelled in 1914.
He organized the show of the Zveno group in Kiev in 1908 and helped in the organization of the first "Jack of Diamonds" exhibition in 1910.
From 1906 to 1907 he was a member of the Union of Southern russian Artists and participated in its shows; he was also a member of the Youth Union (1910-1912), of the Blaue Reiter (1912), and of the Jack of Diamonds (1912-1916).
He lived in the Urals and in Siberia (1917-1919), in Japan (1920-1922), and in the United States (1922-1967).

Burliuk ceaselessly painted and drew everything: "all-ism", one of the most important aspects of Futurism, was above an essential aspect of this artist. He transformed every genre, form, style, and manner in painting, graphics, poetry, and his public life, a versatility that reflects the possibilities of the Futurists' perception of the world: "all-ism".
His output includes many works in which the world seems "shifted"… but not in the Futurists'' way. Many of his works are basically plates: the volume is created with colour-effects that imitate forms. In this sense his abstract art is curious; some well-known examples include non-objective collages and paintings.
These works are undoubtedly constructed in a different way to those of the Futurists' even though their freshness, his courage in the choices he made, and their obvious individuality have their roots in the principles of Futurism.
In the composition in question there are also Cubist elements to be found as well as the techniques of spatial composition. The work clearly shows new spatial-temporal aspects taken from Cubo-Futurist theory and practice.
The geometric background and the division of the space, with shades almost all deriving from similar colours, are a further confirmation of this.
The booklet in question is composed of:
- a cover with the words "David Burliuk", collage, and random words (anonymous, us);
- inside front cover: collage and random words;
- page 3: collage with "era" written on a black square and "sm" on a red circle;
- page 4: collage and *Zaum* random words;
- page 5: marks in colour and random words on a black background;
- page 6: marks in colour and random words on a black background;
- page 7: marks in colour and random words on a black background;
- page 8: marks in colour and random words on a black background;
- page 9: marks in colour and the words "created" and "David Burliuk";
- page 10: marks in colour and random words on a black background;
- page 11: marks in colour and random words on a black background;
- page 12: marks in colour and random words on a black background;
- page 13: marks in colour and random words on a black background;
- page 14: marks in colour and random words on a black background;
- inside back cover: collage of geometric forms and text;
- back cover: empty.

И. КЛЮН
ФУТУРО
КНИГА

ФУТУРО
СТИХ

"Libretto futurista e suprematista"
Autore: Ivan Kljun
Collages, acquarelli e 'Zaum' futuristi su carta
Russia: non datato (collocabile negli anni '20)
Libretto, con copertina in cartone, di cm 10,5 x 13 chiuso e di cm 10,5 x 26 aperto - Fogli interni n. 5

Ivan Vasil'evic Kljun (Kiev, 1873 - Mosca, 1942)
Pittore e disegnatore.
Studia a Varsavia e a Kiev (1890-1900) e frequenta successivamente gli atelier di Fedor Roehrberg e Il'ja Maskov. Partecipa alle mostre del Salone moscovita (1911, 1914), dell'Unione della Gioventù (1913-14), a Tramvaj V Prima mostra futurista (1915), a 0.15 Ultima mostra futurista (1915-16), di Magazin (1916) e del "Fante di Quadri" (1916).
Membro dell'Associazione dei pittori da cavalletto (1925) e delle 4 Arti (1925-27).
Direttore dell'Ufficio centrale delle mostre, Narkompros (1917).
Insegna ai Liberi studi statali d'arte (1918-21).
Membro dell'Istituto della cultura artistica e dell'Accademia delle scienze artistiche (1921).

L'opera in esame è un esempio del passaggio dal Cubo Futurismo al Suprematismo; è già evidente la tendenza dell'artista ad adottare un nuovo procedimento costruttivo nell'organizzazione dello spazio, sperimentando la realtà non oggettiva delle forme, disponendole su diversi piani dello spazio virtuale.
Ecco perché inizia l'inserimento di elementi suprematisti puri, quali il cerchio, il triangolo, le righe di vario spessore.
È ancora presente quel dinamismo delle forme che rimanda al primo periodo futurista del pittore ed il ricorso a quella tecnica che venne seguita da altri artisti, come Zdanevich e Krucenych, chiamata 'tagliare con le forbici la nuova arte'.
Il libretto in esame è composto di:
- una copertina con collages e con la scritta 'I. Kljun e libro del futuro';
- seconda di copertina collages di testo e di forme suprematiste (tagliate con le forbici) su fondo blu;
- pagina 3 collages suprematisti e di fotografie con parole in libertà (Ivan Kljun, futurism, poema, ecc.);
- pagina 4 vuota;
- pagina 5 parole in libertà con collages di scritte e fotografie;
- pagina 6 vuota;
- pagina 7 parole in libertà, 'Zaum';
- pagina 8 vuota;
- pagina 9 collages di scritte e fotografie e parole in libertà, 'Zaum';
- pagina 10 vuota;
- pagina 11 collages suprematisti e di fotografie con parole in libertà;
- pagina 12 parole in libertà, 'Zaum';
- terza di copertina collages di testo e di forme suprematiste (tagliate con le forbici) su fondo azzurro;
- retro di copertina collages su fondo blu con le parole 'futuro' e 'cucire insieme'.

"Futurist and Suprematist booklet"
Artist: Ivan Kljun
Collages: watercolour and Futurist *Zaum* on paper
Russia: undated (circa 1920s)
Booklet with cardboard cover, 10.5 x 13 cm closed, 10.5 x 26 cm open. 5 inside pages

Ivan Vasil'evic Kljun (Kiev, 1873 - Moscow, 1942)
Painter and designer.
He studied in Warsaw and Kiev (1890-1900) and then frequented the ateliers of Fedor Roehrberg and Ilya Maskov. He took part in shows in the Moscow Salon (1911, 1914), the Youth Union (1913-14), in the first Futurist exhibition *Tramway V* (1915), in the last Futurist exhibition *0.15* (1915-16), and the *Magazin* (1916) and *Jack of Diamonds* (1916) shows.
He was a member of the Easel Painters Association (1925) and of the Four Arts group (1925-27).
He was head of the central office for exhibitions of Narkompros (1917).
He taught in the State Liberal Studies school (1918-21).
He was a member of the Institute of Art Culture and the Academy of Artistic Sciences (1921).

A work that shows the artist's shift from Cubo-Futurism to Suprematism; already evident is the artist's tendency to use a new constructive procedure in organizing space, and to experiment with the non-objectivity of the forms by placing them on different planes of the virtual space.
This is the reason he began to insert pure Suprematist elements such as crosses, circles, triangles, and lines of various thickness.
There can sill be seen the formal dynamism of the painter's Futurist period and his use of a technique utilized by other artists, such as Zdanevich and Kruchenik, and described as "cutting out new art with the scissors".
The booklet in question consists of:
- a cover with collages and the words "I. Kljun and book of the future";
- inside front cover: collage of texts and Suprematist forms (cut out with the scissors) on a blue background;
- page 3: Suprematist collage and photographs with random words (Ivan Kljun, Futurism. poem etc.);
- page 4: empty;
- page 5: random words with collages of writing and photographs;
- page 6: empty;
- page 7: random words, *Zaum*;
- page 8: empty;
- page 9: collages of writing, photographs, random words, and *Zaum*;
- page 10: empty;
- page 11: Suprematist collages, photographs, random words;
- page 12: random words, *Zaum*;
- inside back cover: collages of texts and Suprematist forms (cut out with the scissors) on a blue background;
- back cover: collages on a blue background with the words "future" and "sew together".


Ив. Пуни
стихи
зауми












стихи
и
наклейки
И. Пуни.

"Libretto futurista"
Autore: Ivan Puni
Collages, acquarello e 'Zaum' futuristi su carta
Russia: non datato (collocabile fra gli anni 1915 - 1920)
Libretto, con copertina in cartone, di cm 14,5 x 10,5 chiuso e di cm 14,5 x 21 aperto - Fogli interni n. 5

Ivan Albertovich Puni
(Kuokkala, Finlandia 1892 - Parigi 1956)
Entra in contatto con il mondo delle Avanguardie di San Pietroburgo e partecipa alle iniziative della 'Unione dei Giovani.
Collabora con Malevič nella organizzazione della rassegna '0,10'.
Dal Cubo-futurismo si sposta sempre più verso il Suprematismo e, nella polemica tra Malevič e Tatlin, si allinea sulle posizioni del primo.
Chiamato da Chagall insegna alla Scuola di Vitebsk.
In seguito recupera i modi cubisti e, trasferitosi a Parigi, diventa un protagonista della 'École de Paris'.

L'opera in esame è un esempio perfetto del passaggio del pittore dall'influenza futurista a quella più decisamente suprematista.
L'equilibrio fra i singoli elementi, disposti intorno ad un asse prestabilito, ci mostra già la tendenza dell'artista ad adottare un procedimento costruttivo nuovo nella organizzazione dello spazio, che caratterizzerà il suo suprematismo.
Adottò subito in modo sapiente l'idioma suprematista, introducendovi elementi propri: i triangoli coperti a volte da altri triangoli più piccoli, i rettangoli dai contorni sfumati in cui le linee si incrociano e si intersecano e fanno sì che ogni singolo particolare della composizione emani energia e forza vitale: si tratta di quel dinamismo delle forme che rimanda al primo periodo futurista del pittore.
Il libretto in esame è composto di:
- una copertina con la scritta 'I. Puni e cucire insieme Zaum';
- seconda di copertina collage suprematista, su fondo interamente di testo, con la scritta 'progre' (probabilmente 'progresso') e i numeri 12 e 14;
- pagina 3 collage suprematista con la scritta 'prima';
- pagina 4 parole in libertà, 'Zaum';
- pagina 5 collage suprematista con scritte e numeri;
- pagina 6 vuota;
- pagina 7 collage suprematista con scritte e numeri incollati su una banconota da 5 rubli del 1909;
- pagina 8 retro della banconota precedente;
- pagina 9 parole in libertà, 'Zaum';
- pagina 10 parole in libertà, 'Zaum';
- pagina 11 collage suprematista con textil e parole in libertà;
- pagina 12 parole in libertà, 'Zaum';
- terza di copertina le parole 'cucite insieme ed incollate' e 'I. Puni' su fondo interamente di testo;
- retro di copertina vuota.

"Futurist and Suprematist booklet"
Artist: Ivan Puni
Collages, watercolour, and Futurist *Zaum* on paper
Russia: un dated (circa 1915-1920)
Booklet with cardboard cover, 10.5 x 15 cm closed, 10.5 x 30.5 cm open

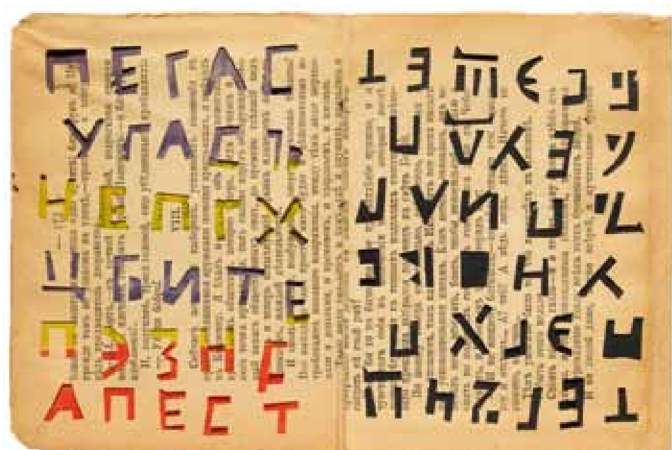
Ivan Albertovich Puni
(Kuokkala, Finland 1892 - Paris 1956)
He came into contact with the Saint Petersburg avant-garde and took part in the Youth Union.
He collaborated with Malevič in the organization of the *exhibition 0.10*.
He passed from Cubo-Futurism to Suprematism and, in the controversy between Malevič and Tatlin, he took up the position of the former.
On the invitation of Chagall, he taught in the school in Vitebsk.
Later on he made a return to Cubism and, having moved to Paris, he became a protagonist of the École de Paris.

This work is a perfect example of the painter's shift from Futurist influence to a more marked Suprematist position.
The balance between the individual elements, laid out around a pre-established axis, already shows the artist's inclination to use a new constructive procedure in organizing space, a characteristic of his Suprematism.
He had immediately adopted the Suprematist idiom and introduced his own particular elements: triangles, at times covered by other smaller ones, rectangles with shaded outlines in which the lines cross, intersect and make each single detail of the composition emanate vital energy and strength: here we find that dynamism of forms typical of the artist's first Futurist period.
The booklet in question consists of:
- a cover with the words "I. Puni and sew together Zaum";
- inside front cover: Suprematist collage on a background completely covered by text, with the word "progr" (probably "progress"), and the numbers 12 and 14;
- page 3: Suprematist collage with the word "first";
- page 4: random words, *Zaum*;
- page 5: Suprematist collage with writing and numbers;
- page 6: empty;
- page 7: Suprematist collage with writing and numbers glued onto a 1909 five-Ruble banknote;
- page 8: back of the preceding banknote;
- page 9: random words, *Zaum*;
- page 10: random words, *Zaum*;
- page 11: Suprematist collage with textiles and random words;
- page 12: random words, *Zaum*;
- inside back cover: the words "sewn together and glued" and "I. Puni" on a background completely covered by text;
- back cover: empty.




ПУ
НИ


ПЕГАС
АПЕСТ


ПЕГАС
АПЕСТ



"Libretto futurista"
Autore: Ivan Puni
Collages, acquarello e 'Zaum' futuristi su carta
Russia: non datato (collocabile fra gli anni 1915 - 1920)
Libretto, con copertina in cartone, di cm 14,5 x 10,5 chiuso e di cm 14,5 x 21 aperto - Fogli interni n. 5

Ivan Albertovich Puni
(Kuokkala, Finlandia 1892 - Parigi, 1956)
Entra in contatto con il mondo delle Avanguardie di San Pietroburgo e partecipa alle iniziative della 'Unione dei Giovani.
Collabora con Malevič nella organizzazione della rassegna '0,10'.
Dal Cubo-futurismo si sposta sempre più verso il Suprematismo e, nella polemica tra Malevic e Tatlin, si allinea sulle posizioni del primo.
Chiamato da Chagall insegna alla Scuola di Vitebsk.
In seguito recupera i modi cubisti e, trasferitosi a Parigi, diventa un protagonista della 'École de Paris'.

L'opera in esame è un esempio perfetto dell'appartenenza del pittore al movimento futurista.
Lo sdoppiamento dell'immagine, l'utilizzo di forme rettangolari e quadrangolari per sfondi e soggetti, le varie combinazioni di oggetti apparentemente casuale e immobili, l'inserimento di parole e/o lettere dell'alfabeto, sono tutti elementi che provano l'appartenenza di quest'opera al 'Futurismo Russo'.
Contemporaneamente, il disporsi delle forme geometriche sui diversi piani dello spazio virtuale è sottolineato da eleganti trasparenze. In sintonia con le più avanzate esperienze artistiche russe, cerca una possibile sintesi fra volumetrie cubiste e dinamismi ancora futuristi. La tessitura compositiva intreccia un ordito cubista a una trama vivacemente cromatica, che tende all'astrazione, moltiplicando i tasselli di colore e disponendoli come piani-superfici.
Questa tecnica venne seguita da altri artisti, come Zdanevich e Krucenych, e venne chiamata 'tagliare con le forbici la nuova arte'.
Il libretto in esame è composto di:
- una copertina con la scritta 'alfa' e le lettere 'V I 5 H';
- seconda di copertina vuota;
- pagina 3 la scritta 'Puni' ritagliata all'interno di un foglio di colore nero;
- pagina 4 come pagina 3 al contrario;
- pagina 5 forma geometrica su fondo di testo;
- pagina 6 strisce di colore rosso, viola e verde su fondo di testo;
- pagina 7 parole in libertà ritagliate su fondo di testo;
- pagina 8 come pagina 7 al contrario;
- pagina 9 segni astratti e parole e numeri in libertà ritagliate su fondo di testo;
- pagina 10 collage su fondo nero;
- pagina 11 parole in libertà ritagliate su fondo di testo e su sfondo nero;
- pagina 12 testo;
- terza e quarta di copertina vuote.

"Futurist booklet"
Artist: Ivan Puni
Collages, watercolour, and Futurist *Zaum* on paper
Russia: undated (between 1915 and 1920)
Booklet, cardboard cover, 14.5 x 10.5 cm closed, 14.5 x 21 cm open. 5 inside pages.

Ivan Albertovich Puni
(Kuokkala, Finland 1892 - Paris, 1956)
He came into contact with the Saint Petersburg avant-garde and took part in the Youth Union.
He collaborated with Malevič in the organization of the *exhibition 0.10*.
He passed from Cubo-Futurism to Suprematism and, in the controversy between Malevič and Tatlin, he took up the position of the former.
On the invitation of Chagall, he taught in the school in Vitebsk.
Later on he made a return to Cubism and, having moved to Paris, he became a protagonist of the École de Paris

The work in question is a perfect example of the painter's allegiance to the Futurist movement.
The doubling of the image, the use of rectangular and square forms for both backgrounds and subjects, the various combinations of apparently casual and immobile objects, the insertion of words and/or letters of the alphabet: these are all elements that demonstrate this work's affinity with "russian Futurism". At the same time, the layout of the geometrical forms on various virtual spatial planes is underlined by subtle transparencies. In line with the most advanced russian art, the artist has tried to find a possible synthesis between Cubist volumes and a Futurist dynamism.
The composition interweaves a Cubist warp with a brightly coloured weft, one that tends to abstraction and multiplies the tesserae of colour by laying them out as planes-surfaces.
This technique was to be followed by such other artists as Zdanevich and Kruchenik, and was known as "cutting out new art with the scissors".
The booklet in question consists of:
- a cover with the word "alfa" and the letters "V I S H";
- inside front cover: empty;
- page 3: the word "Puni" carved out inside a black sheet;
- page 4: the reverse of page 3;
- page 5: geometrical form on a background of text;
- page 6: red, violet, and green strips on a background of text;
- page 7: random words on a background of text;
- page 8: the reverse of page 7;
- page 9: abstract marks, random words and numbers on a background of text;
- page 10: collage on a black background;
- page 11: random words on a background of text and a black background;
- page 12: text;
- inside back cover and back cover: empty.



Сочиненія
А.РОДЧЕНКО
В.СТЕПАНОВА





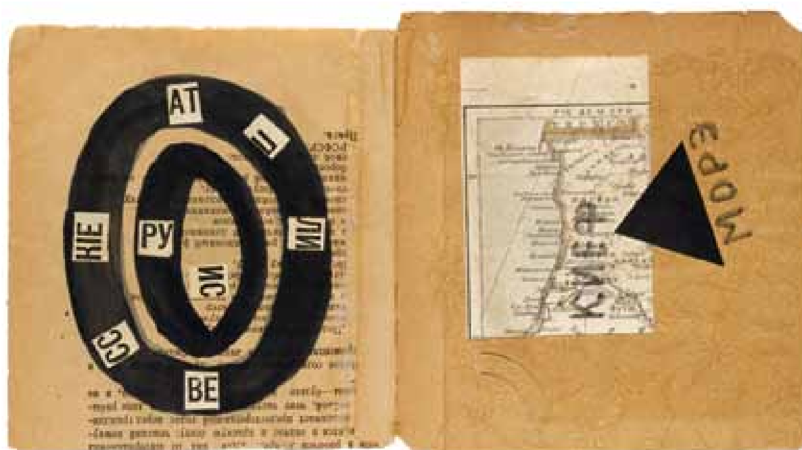


ДОРОГА ШЛЕМ 4
ПЕСНЬ ДЕТЕЙ 20





РАСПУСКАЛИСЬ
ЕЛИ
ЛѢСНАЯ



АТ
РУ
ВЕ

"Libretto cubo - futurista"
Autori Aleksandr Rodčenko e Varvara Stepanova
Collages, acquarelli e 'Zaum' futuristi su carta
Russia: non datato (collocabile negli anni '20)
Libretto, con copertina in cartone, di cm 12,7 x 12 chiuso e di cm 12,7 x 24 aperto - Fogli interni n. 5

Aleksandr Michajlovic Rodčenko
(San Pietroburgo, 1891 - Mosca, 1956)
Inizia gli studi artistici a Kazan sotto la guida di Fesin. A Mosca dal 1914 si iscrive al Collegio Stroganov, ma in breve il rifiuto dei tradizionali metodi didattici lo porta a esperienze autodidatte. A seguito dell'incontro con Malevič, Popova e Tatlin, si indirizza verso le ricerche d'avanguardia, abbandonando il precedente linearismo art nouveau. Nel 1916, invitato da Tatlin, espone alla mostra 'Magazin' opere che documentano il suo graduale avvicinamento alla non-oggettività, nel corso dei due anni precedenti. Insieme a Tatlin e a Jakulov progetta l'arredo del Café Pittoresque. Dopo la Rivoluzione si impegna attivamente nell'edificazione della nuova arte proletaria. È membro della Sezione delle Arti Figurative del Commissariato del popolo per l'Istruzione (IZO), si occupa della riorganizzazione dei musei, diventa direttore del Museo di Cultura Artistica di Mosca, insegna all'Inchuk e poi al Vchutemas. Vicino inizialmente al Suprematismo di Malevič, si sposta poi verso le posizioni dei costruttivisti capitanati da Tatlin. Convinto sostenitore del nuovo ordine socialista, rappresenta l'arte sovietica negli appuntamenti internazionali, rimanendo fedele ai principi ispiratori delle esperienze dell'avanguardia rivoluzionaria.

Stepanova Varvara Fedorovna
(Kauna, 1894 - Mosca, 1954)
Studia alla Scuola d'Arte di Kazan dal 1910 al 1911. Si trasferisce quindi a Mosca l'anno seguente e frequenta gli studi di Juon e Maskov. Nel biennio 1913-1914 si iscrive al Collegio Stroganov per le Arti Applicate. Nel 1916 incontra Rodčenko, con il quale dividerà scelte sia di vita (diventerà sua moglie), sia artistiche, entrando a pieno titolo nel dibattito stimolato dalle Avanguardie. Sperimenta il Cubo-futurismo, il linguaggio Zaum ed illustra poesie del poeta futurista A. Krucenjk. Dopo la Rivoluzione ricopre incarichi ufficiali all'Istituto di Cultura Artistica.
Si avvicina alle posizioni di Tatlin e diventa responsabile del Gruppo Costruttivista.
Nel 1921 è presente alla Mostra '5 x 5 = 25' e si dedica in seguito alla scenografia teatrale, al cinema, all'illustrazione, alla progettazione tipografica ed alla ideazione di stoffe ed abiti.

Rodčenko elaborò una versione fortemente personale dello stile cubo-futurista, di cui non gli interessavano puramente i piani, ma anche figure e oggetti frammentati o frantumati in tanti pezzi curvi e contorti, che sembrano battersi incessantemente per conquistare la supremazia gli uni sugli altri.
La prima artista ad utilizzare la tecnica del collage fu la Rozanova; la Stepanova, moglie di Rodčenko e co-autrice di quest'opera, ne seguì l'esempio ed i foglietti di carta colorata, utilizzati anche in questo caso, le offrivano buone possibilità per nuove soluzioni compositive e coloristiche. Questa tecnica venne seguita da altri artisti, come Zdanevich e Krucenych, e venne chiamata 'tagliare con le forbici la nuova arte'.
Il libretto in esame è composto di:
- una copertina con la scritta 'A. Rodčenko e V. Stepanova' incrociati, la parola 'composizione' e un collage con disegno di figura che corre e la data 9 giugno anno 1929 domenica;
- seconda di copertina collage con la scritta 'libro' e 'mare';
- pagina 3 collage di forme geometriche 'tagliate con le forbici' e parole in libertà;
- pagina 4 acquarello con forme astratte, parole in libertà e collage di sillabe;
- pagina 5 collage e parole in libertà (arte, cavo);
- pagina 6 parole in libertà;
- pagina 7 parole in libertà di colore rosso su strisce nere su fondo di testo;
- pagina 8 parole in libertà di colore rosso su fondo nero su fondo di testo;
- pagina 9 parole in libertà di colore rosso su strisce blù su fondo di testo;
- pagina 10 parole in libertà di colore rosso su fondo nero su fondo di testo con fotografie;
- pagina 11 cerchi di colore rosso e nero con parole in libertà su fondo di testo;
- pagina 12 cerchi neri con sillabe in libertà su fondo di testo;
- terza di copertina collage con carta geografica con la scritta 'Kiev' e triangolo con la scritta 'mare';
- retro di copertina con collage di carta con textil.

"Cubo-Futurist booklet"
Artists: Aleksandr Rodchenko and Varvara Stepanova
Collage, watercolour, and Futurist *Zaum* on paper
Booklet with cardboard cover, 12.7 x 12 cm closed, 12.7 x 24 cm open. 5 inside pages.

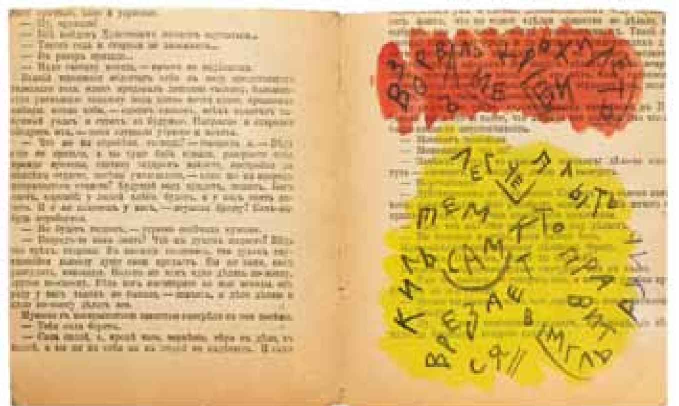
Alexander Mikhailovich Rodchenko
(Saint Petersburg, 1891 - Moscow, 1956)
He began his art studies in Kazan under the direction of Fesin. In 1914 in Moscow he enrolled in the Stroganov Institute but in a short period of time his dissatisfaction with the traditional methods of teaching led him to teach himself.
Following his meeting with Malevič, Popova, and Tatlin, he became interested in avant-garde experiences, and he abandoned his preceding Art Nouveau sinuous lines. In 1916, invited by Tatlin, he exhibited works in the *Magazin* show which demonstrated his gradual approach to the non-objectivism of the preceding two years. Together with Tatlin and Jakulov he designed the furnishings of the Café Pittoresque.
After the Revolution he actively participated in building a new proletarian art. He was a member of the Fine Arts Department (IZO) of the People's Commissariat for Education where he was busy reorganizing the museums; he became director of the Moscow Museum of Artistic Culture, taught at Inchuk and thenat Vchetemas. At first close to Malevič's Suprematism, he later shifted towards Tatlin's Constructivism
A convinced upholder of the new socialist order, he was representative of Soviet art in international events, though he remained faithful to the precepts of the revolutionary avant-garde.

Varvara Fedorovna Stepanova
(Kaunus 1894, - Moscow, 1954)
She studied in the Kazan art school from 1910 to1911. She moved to Moscow in the following year where she studied under Juon and Maskov.
From 1913 to 1914 she studied at the Stroganov Applied Art Institute.
In 1916 she met Rodčenko with whom she was to share her life (she became his wife) and her artistic aims; she fully participated in the stimulating avant-garde debate. She experimented with Cubo- Futurism, *Zaum* language, and she illustrated the Futurist poetry of A. Kruchenik.
After the Revolution she was given various official posts in the Institute of Artistic Culture.
She came close to the position of Tatlin and later devoted herself to stage design, cinema, illustration, typographical layout, and the creation of textiles and clothes.

Rodčenko elaborated a strongly personal version of the Cubo-Futurist style in which he was not purely interested in planes but also in figures and objects fragmented or shattered into many curved and contorted pieces that seem to batter constantly to have the better of the others.
The first artists to make use of collage were Rozanova, and Stepanova, Rodčenko's wife and author of this work; she followed Rozanova's example and her colour bases, also used in this case, gave her a good possibility to find new compositional and colouristic solutions. This technique was then used by other artists, such as Zdanevich and Kruchenik, and was described as "cutting out new art with the scissors".
The booklet in question consists of:
- a cover with "A. Rodčenko and V. Stepanova" cross-written, the word "composition", a collage with a drawing of a running figure, and the date: 9 June 1929 Sunday;
- inside front cover: collage with the words "book" and "sea";
- page 3: collage of geometrical forms "cut out with the scissors" and random words;
- page 4: watercolour with abstract forms, random words, and a collage of syllables;
- page 5: collage and random words (art, cavity):
- page 6: random words;
- page 7: random words in red on black strips at the bottom of the text;
- page 8: random words in red on black strips at the bottom of the text;
- page 9: random words in red on blue strips at the bottom of the text;
- page 10: random words in red on a black background on a background of text with photographs;
- page 11: red and black circles with random words on a background of text;
- page 12: black circles with random syllables on a background of text;
- inside back cover: collage on a map with the word "Kiev" and a triangle with the word "sea";
- back cover with a collage of paper and textiles.


В. СТЕПАНОВА
СКРЕМЬ



МОСКВА


“Libretto futurista”
Autore: Varvara Fedorovna Stepanova
Collages, acquarello e ‘Zaum’ futuristi
Russia: non datato (collocabile negli anni’ 20)
Libretto, con copertina in cartone, di interni n. 6
Cm 14,7 x 12 chiuso e di cm 14,7 x 23,5 aperto - Fogli su carta

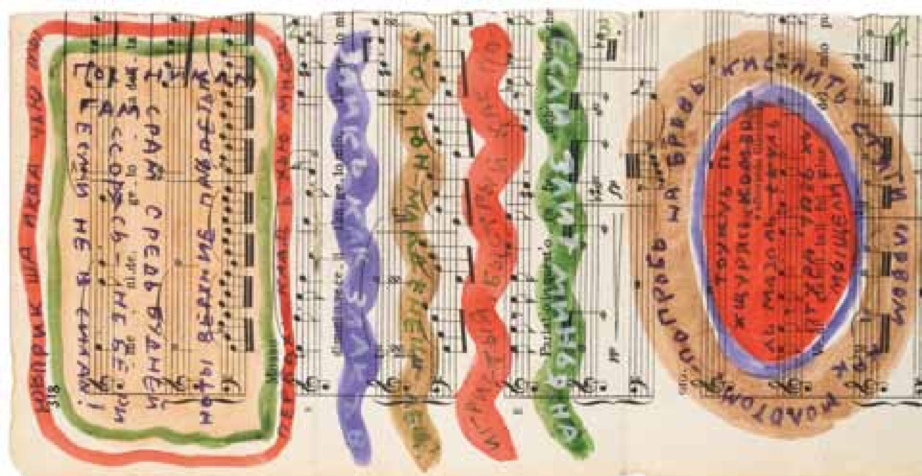
La prima artista ad utilizzare la tecnica del collage fu la Rozanova; la Stepanova, moglie di Rodčenko ed autrice di quest’opera, ne seguì l’esempio e le basi di colore, utilizzati anche in questo caso, che le offrivano buone possibilità per nuove soluzioni compositive e coloristiche.
Questa tecnica venne seguita da altri artisti, come Zdanevich e Krucenych, e venne chiamata ‘tagliare con le forbici la nuova arte’.
Sono presenti il dinamismo, il senso del movimento e un accenno alla successiva scomposizione della forma, pur mantenendo un buon residuo di figuratività.
Non si intravede ancora nulla dell’evoluzione artistica della pittrice in senso suprematista prima e costruttivista dopo che avverrà anche grazie all’influenza esercitata su di lei dal marito.
Il libretto in esame è composto di:
- una copertina con la scritta ‘V, Stepanova’ e ‘Skrem’ (parola non traducibile) e un collage con sillabe ‘Zaum’ e fotografia;
- seconda di copertina figura in movimento ad acquarello;
- pagina 3 parole in libertà su fondi verde e marrone su fondo di testo;
- pagina 4 segni grafici rossi e verdi su fondo di testo;
- pagina 5 parole in libertà su fondi verde e viola su fondo di testo;
- pagina 6 figura in movimento ad acquarello su fondo di testo;
- pagina 7 parole in libertà su fondi verde e viola su fondo di testo;
- pagina 8 collages a fondo nero e con sillabe in libertà su fondo di testo;
- pagina 9 parole in libertà su fondo verde su fondo di testo;
- pagina 10 interamente di testo;
- pagina 11 parole in libertà su fondi rosso e verde su fondo di testo;
- pagina 12 la parola ‘Mosca’ su fondo di testo;
- pagina 13 parole in libertà su fondo verde su fondo di testo;
- pagina 14 segni grafici rossi e verdi su fondo di testo;
- terza di copertina figura in movimento ad acquarello;
- retro di copertina vuota.

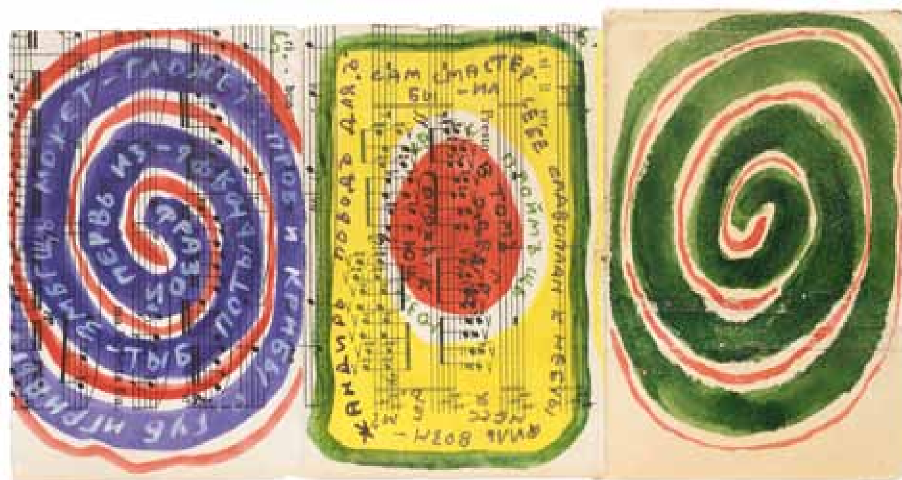
“Futurist Booklet”
Artist: Varvara Fedorovna Stepanova
Collage, watercolour, and Futurist *Zaum* on paper
Russia: undated (circa 1920s)
Booklet with cardboard cover, 14.7 x 12 cm closed, 14.7 x 23.5 cm open. 6 inside pages.

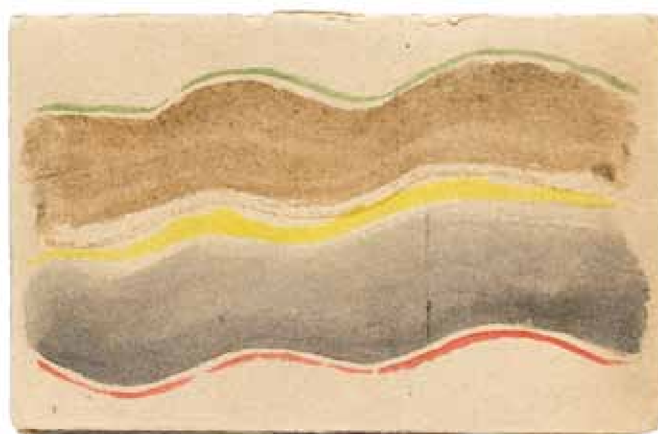
The first artist to make use of collage was Rozanova; Stepanova, Rodčenko’s wife and author of this work, followed her example. The colour bases used here allowed her to find new compositional and colouristic solutions.
This technique was then used by other artists, such as Zdanevich and Kruchenik, and was described as “cutting out new art with the scissors”.
Here we can find the dynamism, the sense of movement, as well as a hint of later decompositions of form, even though there is still a decidedly figurative element.
We cannot as yet infer the artist’s evolution, first as a Suprematist, and then as a Constructivist, which was to come about as a result of her husband’s influence.
The booklet in question consists of:
- a cover on which is written “V. Stepanova” and “Skrem” (untranslatable word), a collage of *Zaum* words and a photograph;
- inside front cover: a watercolour figure in movement;
- page 3: random words on green and brown backgrounds on a background of texts;
- page 4: red and green graphic marks on a background of texts;
- page 5: random words on green and violet backgrounds on a background of texts;
- page 6: watercolour figures in movement on a background of texts;
- page 7: random words on green and violet backgrounds on a background of texts;
- page 8: collage with a black background with “free syllables” on a background of texts;
- page 9: random words on a green background on a background of texts;
- page 10: texts only;
- page 11: random words on a red and green background on a background of texts;
- page 12: the word “Moscow” on a background of texts;
- page 13: random words on a green background on a background of texts;
- page 14: red and green graphic marks on a background of texts;
- inside back cover: watercolour figures in movement;
- back cover: empty.


бучма-щок
В.СТЕПАНОВА


КФОНЫ-
ЧИМА




САМ МАСТЕР.



"Libretto futurista"
Autore: Varvara Fedorovna Stepanova
Collages, acquarello e 'Zaum' futuristi su carta
Russia: non datato (collocabile intorno agli anni '20)
Libretto, con copertina in cartone, di cm 13 x 8,3 chiuso e di cm 13 x 16,5 aperto - Fogli interni n. 3

Il libretto in esame è composto di:

- una copertina con la scritta 'V. Stepanova' inserita nella lettera E ad acquarello rosso e disegno viola con scritte in libertà;
- seconda di copertina disegno ad acquarello con parole in libertà "Zaum";
- pagina 3-4-5-6-7-8 disegni ad acquarello con parole in libertà su fondo di spartiti musicale;
- terza di copertina disegni ad acquarello;
- retro di copertina disegni ad acquarello.

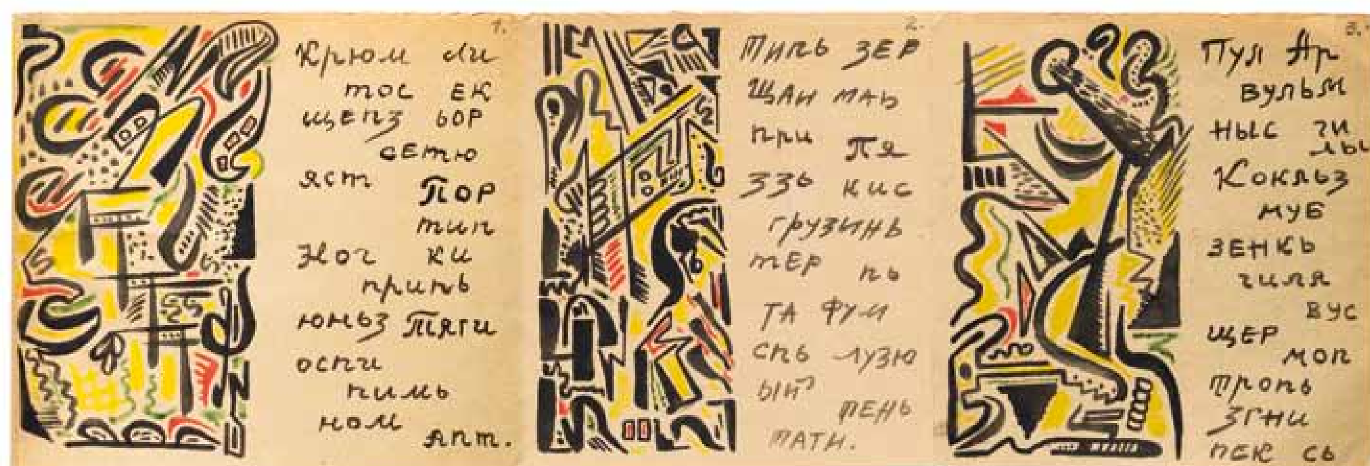
"Futurist Booklet"
Artist: V.arvara Fedorovna Stepanova
Collage, watercolour and Futurist "Zaum" cm paper
Russia: undated (circa 1920s)
Booklet with cardboard cover; 13 x 8.3 cm closed, 13 x 16.5 cm open: 3 pages inside

The booklet in question consists of:
- a cover with the wording "V. Stepanova" written inside the letter E in red watercolour, and a violet design with writing in random words;

- inside front cover, watercolour drawing with *Zaum* and random words;
- pages 2-3-4-5-6-7-8 watercolour drawings with random words on a musical score
- inside back cover, watercolour drawings;
- back cover, watercolour drawings.


В. КАМЕНСКИЙ
ЗГНИ ПЕК
К. ЗДАНЕВИЧ




1.
Крюм ли
тос ек
щепз бор
сетю
яст пор
тип
ног ки
принь
юньз тяги
осни
пимь
ном апт.
2.
Тинь зер
щаи мань
при пя
ззь кис
грузинь
тер нь
та фуи
снь лузю
ыи тень
пати.
3.
Пул ар
вульм
ныс ги
мы
Кокльз
муб
зенкь
чиля
вус
щер моп
тропь
згни
пек сь


1.
ЩЕНЬ МЯ
КРАС
ЬМ
ПУТ УФ
ЗЕМЫ НУ
ДЕС ТЕП
РОМИТ
ПЕС КА ТЕ.
2.
МУЗ РИ
КЕ ФО
ЩЕНЬ
ПРЕСТУ
ТРЕФЬ
ЗЕМЬ
ОЕ
ТЕМЬ
ТР.
3.
ЗМА КА
МИЗ ЛУ
ТЕФ-А
ШКА
ЛИТ ФО,
ОНИ Й.
СПОТ
У РЕМ

"Libretto futurista"
Autori: Vasily Kamensky e Kirill Zdanevich
Collages, acquarelli e 'Zaum' futuristi su carta
Russia: non datato (collocabile tra gli anni 1915 e 1920)
Libretto, con copertina in cartone, di cm 12,5 x 15,5 chiuso e di cm 12,5 x 30,5 aperto - Fogli interni n. 6

Kirill Michajlovic Zdanevich
(Kojori, 1892 - Parigi, 1969)
Nei primi anni del secolo segue gli insegnamenti di N. Sklifasovskij alla Scuola di Pittura e Scultura presso la Società del Caucaso per l'Incoraggiamento delle Belle Arti.
Nel 1911 frequenta l'Accademia di San Pietroburgo e dal 1912 al 1914 studia a Parigi. Espone dal 1912 alle mostre dei gruppi 'Coda d'Asino' e 'Bersaglio'.
Negli anni '10 è uno dei rappresentanti del Futurismo nell'arte russa.
Dal 1917 al 1925 vive a Tiflis e successivamente si trasferisce a Mosca.
Si dedica alla grafica libraria illustrando opere di Kruchenykh e Majakovskij.

Vasily Vasilevich Kamensky
(Perm', 1864 - Troitsa, Perm' Krai 1961)
Pittore futurista, poeta, pilota di aerei.
Nato nella Regione di Perm', si trasferisce a San Pietroburgo nel 1906 e si dedica al restauro delle icone.
Dal 1908 collabora al giornale Vesna.
Dopo un incontro con David Burliuk nel 1909 è coinvolto negli esperimenti artistici e letterari futuristi.
Dal dicembre 1913 al marzo 1914 prende parte a un Tour Futurista della Russia insieme a Majakovskij e Burliuk; nel 1917 con Kruchenykh e Zdanevich organizza il 'Primo Incontro degli Artisti di Mosca.
È responsabile della decorazione del 'Cafè dei Poeti' a Mosca con Lentulov e Yakulov e, dal 1921, collabora al VCHUTEMAS.

Zdanevich svolse un ruolo importante nell'evoluzione del Futurismo in Russia, nonostante fosse per carattere estraneo a qualsiasi forma di ribellione e di comportamento scandalistico.
Nei suoi primi versi e dipinti c'erano già le tracce della sua successiva sperimentazione nell'ambito delle forme artistiche e letterarie. Le strutture e le forme di carattere puramente decorativo che compaiono in quest'opera servono al pittore per creare la nuova realtà artistica, tanto celebrata dai futuristi.
Kamensky si occupava invece di pittura e di poesia nell'ambito prettamente futurista: le sue performance con David Burliuk, Vladimir Majakovskij, Kirill Zdanevich e Aleksei Kruchenykh produssero numerosi libri futuristi a partire dal 1918. Fu il primo ad occuparsi anche della 'aero pittura' e molte delle sue poesie 'futuriste' riguardavano gli aeroplani.
Il libretto in esame è composto di:
- una copertina con collage su fondo decorativo con le scritte 'V. Kamensky e K. Zdanevich' e una scritta in rosso al centro non traducibile;
- seconda di copertina collage di fotografie su fondo decorativo verde;
- pagina 3-4-5 acquarelli a decoro futurista con parole in libertà;
- pagina 6-7-8 vuota;
- pagina 9-10-11 acquarelli a decoro futurista con parole in libertà;
- pagina 12-13-14 vuota;
- terza di copertina con fondo decorativo verde;
- retro di copertina vuota.

"Futurist booklet"
Artists: Vasily Kamensky and Kirill Zdanevich
Collages, watercolour, and Futurist *Zaum* on paper
Russia: undated (circa 1915-1920)
Booklet with cardboard cover, 12.5 x 15.5 cm closed, 12.5 x 30.5 cm open. 6 inside pages

Kirill Michajlovic Zdanevich
(Kojori, 1892 - Parigi, 1969)
In the early years of the century he studied under N. Sklifosovsky in the painting and sculpture school of the Caucasian Society for the Encouragement of the Fine Arts.
In 1911 he went to the Saint Petersburg academy and, from 1912 to 1914, he studied in Paris. In 1912 he exhibited in the shows of the "Donkey's Tail" group, of "Target" etc.
In the 1910s he was one of the representatives of Futurism in russian art.
From 1917 to 1925 he lived in Tiflis and he later moved to Moscow.
He devoted himself to book graphics and illustrated works by Kruchenik and Mayakovski.

Vasily Vasilevich Kamensky
(Perm', 1864 - Troitsa, Perm' Krai 1961)
A Futurist painter, poet, and aeroplane pilot.
Born in the Perm' region, he moved to Saint Petersburg in 1906 where he devoted himself to icon restoration. From 1908 onwards he collaborated with the Vesna newspaper.
After meeting David Burliuk in 1909, he began to become involved with "Futurist art and literary experiments". From December 1913 to March 1914 he took part in a Futurist tour of Russia together with Mayakovski and Burliuk; in 1917, together with Kruchenik and Zdanevich, he participated in the "First Meeting of Muscovite Artists".
Together with Lentulov and Yakulov, he decorated the Poets' Cafe in Moscow and, from 1921, he taught at the Vchutemas.

Zdanevich played an important part in the evolution of Futurism in Russia despite the fact that he was foreign to any kind of rebellion and scandalous behaviour.
In his earliest verses and paintings there were already traces of his later experimentation in artistic and literary forms. The purely decorative forms and structures that appear in this work were useful to the artist to create a new artistic reality, one highly prized by the Futurists.
Kamensky was concerned with openly Futurist poetry and painting: his performances with David Burliuk, Vladimir Mayakovski, Kiril Zdanevich, and Alexei Kruchenykh led to many Futurist books from 1918 onwards. He was the first to be concerned with "aero-painting" and many of his "Futurist" poems were about aeroplanes.
The booklet in question consists of:
- a cover with a collage on a decorative background with the words "V. Kamensky and K. Zdanevich" and some untranslatable red writing in the centre;
- inside front cover: collage of photographs on a green decorative background;
- pages 3-4-5: watercolour Futurist decoration with random words;
- pages 6-7-8: empty;
- pages 9-10-11: watercolour Futurist decoration with random words;
- pages 12-13-14: empty;
- inside back cover: green decorative background;
- back cover: empty.

Finito di stampare nell'ottobre del 2013 da:
Achevé d'imprimer en Août 2013 sur les presses de:
Printed in August 2013 by:



PARISE ADRIANO editore stampatore S.r.l.